Springers Kunstgeschichte

Frühchristl. Kunst

Mittelalter


CONSTANTIN GRAF DEYM





Handbuch der
Kunstgeschichte

Von

Anton Springer

II.

Frühchristliche Kunst und Mittelalter

Elfte, umgearbeitete Auflage

Bearbeitet von Joseph Neuwirth



Alfred Kröner Verlag in Stuttgart
1921

Frühchristliche Kunst
und
Mittelalter

Von

Anton Springer

Elfte, umgearbeitete Auflage

bearbeitet von

Joseph Neuwirth

Mit 702 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucktafeln



Alfred Kröner Verlag in Stuttgart
1921

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Vorwort zur elften Auflage.

Die binnen wenigen Jahren zum sechsten Male an mich herantretende Aufgabe, den vorliegenden Band des Springerschen Handbuchs für eine neue Auflage vorzubereiten und seinem Rahmen neue gesicherte Ergebnisse der Forschung zweckentsprechend anzugliedern, mußte bei aller Schonung des Springerschen Besitzstandes weiteren, durch die Fortschritte der Forschung gebotenen Änderungen der Stoffordnung, beziehungsweise Erweiterungen für die übersichtliche Abrundung des Ganzen zustreben. In die bereits in der letzten Auflage wesentlich erweiterte Bearbeitung der frühchristlichen Kunst des Orients wurde auch jene der Baukunst Armeniens einbezogen. Bei allem Bemühen, Springers Auffassung und Darstellung der Einzelheiten noch immer möglichst festzuhalten, ließen sich stärkere Ausscheidungen, Um- und Neugestaltungen nicht vermeiden, deren mitunter umfangreicher Zuwachs das Ausgeschaltete ausglich.

Auf besonderen Wunsch des Herrn Verlegers, dem für sein Entgegenkommen verbindlichster Dank gebührt, wurde auf die Beigabe mehrerer Grundrisse verzichtet, die ich selbst nur ungern entfallen ließ.

Wien, Ostern 1921.

Joseph Neuwirth.

Inhaltsverzeichnis.

A. Frühchristliche Kunst.

B. Die Scheidung der orientalischen und der okzidentalen Kunst.

C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.



1. Von dem Bischofsstuhle des Maximian. Ravenna, Dom.

A. Frühchristliche Kunst.

1. Die frühchristliche Kunst im Orient.

Die Gründung des oströmischen Kaisertums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, weltgeschichtliche Ereignisse der Verschiebung des Mittelpunktes der politischen Macht schneiden tief auch in die künstlerische Entwicklung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz wurde das in der spätrömischen Kunst schon früher immer stärker in den Vordergrund getretene orientalische Element doppelt gekräftigt. Es blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Szene, fremdartig in Sitten, Sprache, im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde freilich noch innerhalb der römischen Welt durch das Christentum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauungen gelegt. Mitten in einer reichen Kultur ersteht ein neues Reich, zunächst seine Herrschaft mehr auf Gedanken und Empfindungen beschränkend, aber schließlich das ganze Leben mit seinen Gesetzen umspannend. Es zerstörte die Wurzeln der alten Welt, ließ jedoch ihren Bau vielfach noch bestehen, suchte sich sogar wohnlich darin einzurichten. Die alte Kulturwelt schwebte gleichsam von einzelnen Notstützen gehalten in der Luft. Solche waren die festen Gewohnheiten des äußeren Lebens, die eingebürgerten Formen der Anschauung und Kunstübung.

Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt waren nun verpönt, die alten Kultstätten gemieden und gehaßt. Die neuen Glaubensideale konnten aber nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Hand und Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern gewonnene Übung, die formale Schönheit wurde noch lange nach überlieferten Gesetzen beurteilt. Das Handwerk bleibt seinem Wesen nach antik, nur die Vorstellungskreise stehen in mannigfachem Gegensatze zur Antike, die im technischen Verfahren, in Ornamenten, in Zeichnung und Färbung noch lange ihr Recht bewahrt. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppierung der Gestalten, in der Wahl der Typen dient die überlieferte Kunst zur Richtschnur, bis die christlichen Vorstellungen die antiken Kunstformen sprengten. Für den Walfisch des Jonas bot sich unwillkürlich das Ungeheuer, welches auf antiken Bildern Andromeda bedroht, dem Auge als Muster dar. Das Grab des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten, in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt wurde. Der „heidnische“ Inhalt der Darstellungen wurde entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige verlor. Schärfere Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erfolgte erst, als die siegreiche neue Lehre mit dem Feinde abzurechnen begann. Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, die sich nach endgültiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele,

namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedenklichen Inhalt verloren. Neuer christlicher Inhalt füllte nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise trat die frühchristliche Kunst auf, zunächst noch unsicher in der Auffassung, antiker Darstellungsweise vielfach zugeneigt, sie durch christliche Gedanken befruchtend, jedoch den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übte auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfing immer mehr in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck.

Die tiefgreifende Wandlung des spätantiken Kunstschaffens, dessen technische Überlieferung in das christliche hinüberleitet, die Gestaltung und Fortbildung des neuen Formenschatzes und Darstellungsinhaltes vollzog sich zunächst in einigen vom Christentume besonders stark durchsetzten Großstädten, die, in der Führerrolle wechselnd oder sich ergänzend, den Austausch an die übrigen Teile des weiten Reiches übernahmen. Nur im griechischen Osten ergab dies einen einheitlichen Ausgleich.

Die Übertragung christlicher Kunstanschauungen aus dem Orient nach dem Westen erscheint gewissermaßen nur als eine Fortsetzung der schon in vorchristlicher Zeit begonnenen Abgabe des Bevölkerungsüberschusses im Osten an die abendländischen Hafen- und Großstädte, wohin reichere Erwerbsmöglichkeiten lockten. Das hatte an manchen Orten bereits in der hellenistischen Epoche die Berührung und Durchdringung von Juden und Griechen begünstigt, so daß eine im Osten entstandene neue religiöse Bewegung auch auf diesem Wege — wie gerade die Tätigkeit der Apostel selbst bestätigt — leicht dem Abendlande vermittelt werden konnte, das in Lehre, Liturgie u. a. bis ins 6. Jahrhundert gar manche syrische und griechische Anregungen aufnahm. Die seit dem 3. Jahrhundert wahrnehmbare Gleichartigkeit christlicher Kunst wurde zunächst am stärksten an den reichen Resten frühchristlicher Malerei und Bildnerei Roms beobachtet, dem man eine durch Forschungsergebnisse des letzten Vierteljahrhunderts immer mehr erschütterte führende Stellung in der frühchristlichen Kunstentwicklung zuzuerkennen bereit war. Die so hochwichtige und lockende Ergründung nach dem Ursprunge ihrer Keime und nach ihrer fortschreitenden Trennung in bestimmte Kunstkreise, deren Schaffen die durch das Christentum hervorgerufene geistige Umwälzung bestimmte, ergab bei weiterer vergleichender Umschau mit dem Osten angesichts so vieler offensichtlicher Zusammenhänge der christlichen Kunst und Gedankenwelt mit der griechisch-römischen Kulturentwicklung immer klarer, daß die Anfänge des christlichen Kunstschaffens im Osten sich verzweigen, daß es nur an der Vereinigungsstätte der Urelemente seines Typenschatzes den ältesten Mittelpunkt gehabt haben kann. Das war der Boden von Alexandria, wo das Einleben der griechischen Christenheit in die Gesamtüberlieferung der strengeren judenchristlichen Richtung des Christentums sich unbehinderter als anderswo vollziehen konnte. Neben dieser das Buchwissen seit Jahrhunderten pflegenden Stadt, die auch der Ausgangspunkt der illustrierten Weltchroniken und Weltbeschreibungen wurde und ebenso wegen ihrer Bedeutung für die Buchmalerei wie als Vorort jüdisch-hellenistischer Philosophie für das Einströmen christlicher Vorstellungen in antike Kunstformen Beachtung verdient, gewann das früh bekehrte Kleinasien, in dessen Städten Erinnerungen an die apostolische Missionstätigkeit fortlebten und das Christentum gleichfalls mit dem Hellenismus sich auseinanderzusetzen hatte, für die christliche Geisteskultur hohe Bedeutung. Namentlich hat Antiochia, die Vermittlerin zwischen griechischem und semitischem Christentume, das im syrischen Hinterlande erstaunliche Kraft und Eigenart entfaltet hatte, auf die Weiterbildung frühchristlicher Kunst tiefgreifenden Einfluß ausgeübt, was am besten die Zugehörigkeit der gewaltigen Kirchenredner Basilius d. Gr. und Gregor von Nazianz zur antiochenischen

Schule und die überaus große Fruchtbarkeit des antiochenischen Bodens für die christliche Hymnen- und Legendendichtung illustrieren. Als in Jerusalem durch die konstantinischen Bauten der Kult der heiligen Stätten Palästinas mehr in den Mittelpunkt des religiösen Interesses der ganzen Christenwelt rückte, trat auch die Hauptstadt des heiligen Landes mehr hervor. Unter der Einwirkung Palästinas und der für die frühchristliche Kunst so überaus wichtigen syrischen Einflüsse verblaßte der griechische Zug der antiochenischen Richtung, deren Stil im Abendlande während des 4. Jahrhunderts den alexandrinischen ablöste und namentlich der kirchlichen Malerei den Weg ebnete. Die durch Konstantin d. Gr. und seine Söhne geförderte Bautätigkeit begünstigte in Palästina ein Zusammenströmen der besten Meister, besonders von Antiochia; der erstarkte Einfluß Syriens brachte den Typen des antiochenischen Bilderkreises manche Umgestaltung und Bereicherung.

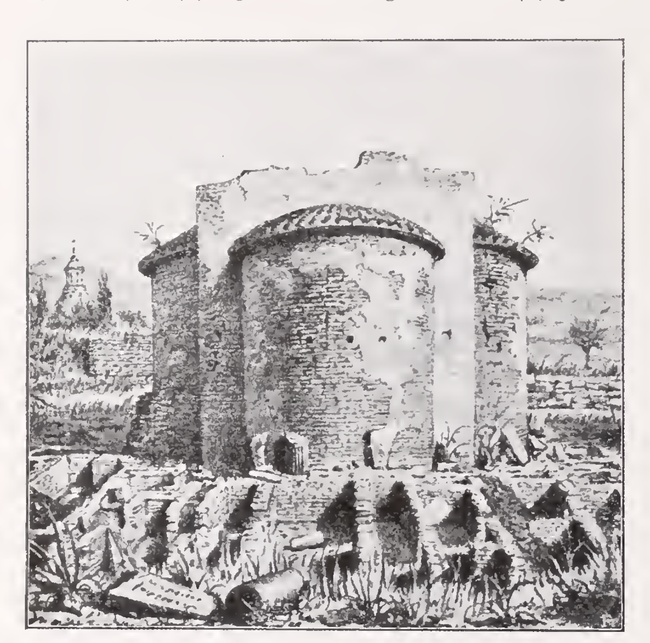
So ging die Kunst der Christen, die zwar kein einheitliches Volk, aber eine im regsten geistigen Austausch stehende, von semitisch-orientalischen Elementen durchsetzte Gemeinschaft bildeten, nicht einfach aus der sie umgebenden antiken, d. h. griechisch-römischen hervor, sondern wurde zweifellos durch die neuen Träger der christlichen Bewegung in neue Richtungen gelenkt; auch hier blieb das Kunstwollen der ethnischen Faktoren die eigentlich treibende Kraft der Entwicklung. Byzanz faßte die Orientalisierung der frühchristlichen Kunst vereinheitlichend zusammen. Der Schöpferkraft seines Stiles gelang der Abschluß der auf kleinasiatischem Boden anhebenden großartigen Entwicklung der kirchlichen Architektur in der monumentalen Kuppelbasilika und dem kreuzförmigen Bautypus mit reicher polychromer Wand- und Wölbungsausschmückung durch Marmorvertäfelung, Mosaiken u. a. Hier wuchs auch die Anteilnahme der höheren byzantinischen Gesellschaft an dem künstlerischen Schaffen der Zeit, deren feierlich repräsentative Darstellungen den höfischen Prunk und das Zeremoniell des 6. Jahrhunderts vortrefflich veranschaulichten. Das große künstlerische Erbe des Orients erscheint der religiösen und staatlichen Gesellschaftsordnung von Byzanz eingefügt, in der es auf lange Zeit hinaus triebkräftig bleiben konnte.

Gegen diese führende Stellung des Ostens stellt sich der Anteil des Westens am Werden der frühchristlichen Kunst erheblich bescheidener dar. Er beschränkte sich in Italien wie in Nordafrika oder Gallien mehr auf örtlich gestimmte Nachahmung und Abwandlung der aus dem Orient entlehnten Motive und Darstellungsformen. Der Rückgang politischer Macht wurde auch in jenem selbständiger künstlerischer Regungen bis zu einem gewissen Grade fühlbar. Doch erwuchs in der lateinischen Kirche trotz des Auseinanderfallens der Länder eine andere einigende Kulturmacht, als deren immerhin hochangesehene Hauptrepräsentantin Rom besonderen Einfluß auf die kirchliche Kunst des Abendlandes gewann, da es den Bildstoff der Malerei mit dem Geiste seines Kultes zu durchdringen und zu bereichern verstand. Wie in der kirchlichen Architektur der von Rom besonders begünstigte Basilikentypus gewissermaßen die Keimzelle der großen Kirchenbaugedanken des Mittelalters wurde, so bestimmte in den darstellenden Künsten die antiochenische Redaktion des christlichen Bilderkreises vorwiegend die ikonographische Entwicklung. Einzelne Orte des Abendlandes wie Ravenna wurden geradezu Vorposten griechischer Kunstübung. Die schöpferische Betätigung des Westens an der kirchlichen Kunst stand erheblich hinter jener des Orients zurück, so hoch auch seine gewiß durch Lösung anderer Aufgaben eingeschränkte Anteilnahme angeschlagen werden muß und soviel überaus Beachtenswertes und für die Gesamtentwicklung Wichtiges sie gefördert hat. Rom und die Antike waren nicht mehr der alleinige Boden für das Werden christlicher Kunst.

Der Weg des Christentums führte von seiner Geburtsstätte über griechischen Kulturboden, der natürlich an der Entwicklung der neuen Weltkunst lebendigsten Anteil nahm und

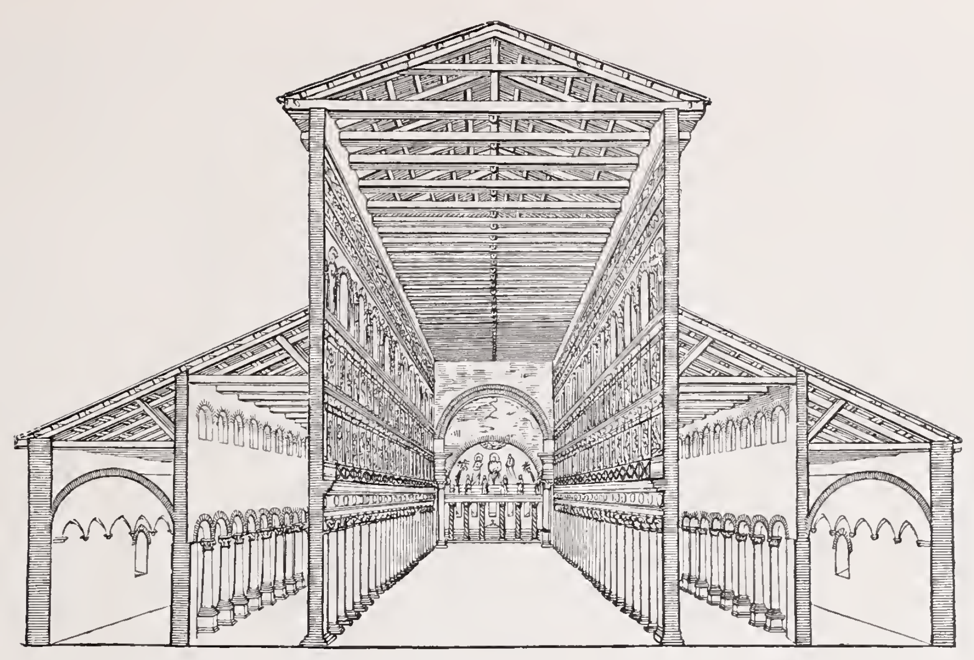
in den großen hellenistischen Zentren des Ostens hervorragende Stütz- und Ausgangspunkte abwechslungsreicher Kunsttätigkeit gewann, nach Rom. Die Spuren dieses Weges von dem ungemein regsamen christlichen Kleinasien aus auch in den künstlerischen Schöpfungen genauer zu verfolgen, wird mit der erfreulich zunehmenden Erweiterung der Denkmälerkette, in welcher z. B. die Aufdeckung von S. Maria antiqua einen hochinteressanten Kristallisationspunkt für die vom 5. bis zum 8. Jahrhundert auf römischem Boden nachweisbaren Denkmäler byzantinischer Art erschloß, in absehbarer Zeit immer besser gelingen.

Was Konstantin d. Gr. in großen Bauschöpfungen an den Beginn einer monumentalen Reichskunst stellte, war doch nur wieder das letzte Glied einer bedeutenden Entwicklung der hellenistischen Architektur in den Großstädten des Orients. Die konstantinischen Denkmale in Jerusalem, Antiochia und Konstantinopel repräsentierten nicht absolut neue Gedanken; aber ihre künstlerische Formulierung wurde rasch zum Kanon, der sich als allgemeingültige Richtschnur behauptete, bis Byzanz die Führung übernahm. Mit der wachsenden Bedeutung als Handelsmetropole wurde letzteres namentlich seit der Zeit, als Justinian in Konstantinopel die Seidenfabrikation zu monopolisieren suchte, in die Abhängigkeit von dem persischen, indischen und ostasiatischen Kunstkreise hineingezogen. Auch von den eigenartigen Bauformen Syriens, Kappadokiens und Armeniens empfing Byzanz manche Anregung.



2. Cella trichora (S. Sisto) in Rom.

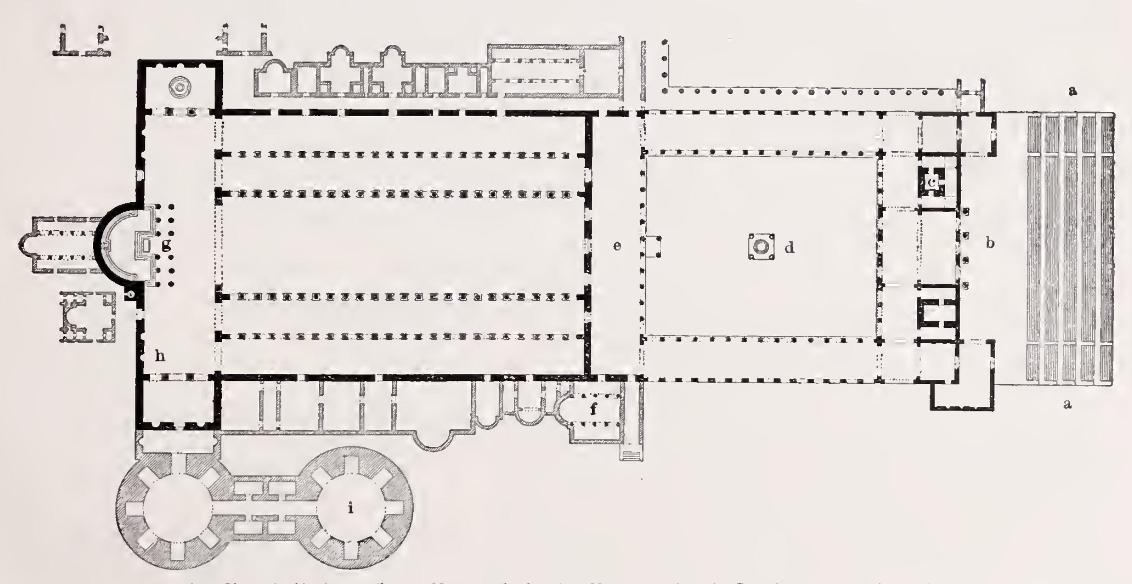
Erst nachdem der Gottesdienst feste Normen und die christlichen Gemeinden eine scharfe Gliederung gewonnen hatten, erlangte auch das K i r c h e n g e b ä u d e bestimmtes, gesetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden schon frühzeitig gottesdienstliche Versammlungen gehalten, zunächst in Privathäusern und auf Grundstücken angesehener Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultzwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen, in denen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes (Abb. 2) schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen geschichtlichen Stellung des Christentums nicht möglich. Das Christentum stand mitten in einem hochentwickelten Kulturkreise, unter dessen mannigfachen vorhandenen Bauten es auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung fand. Man darf nicht vergessen, daß in der späteren Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, die für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereitstellte, und daß die religiöse Unruhe, die auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den überlieferten Kultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem 3. Jahrhundert, zeigen eine dreischiffige Anlage mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie fern liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen solche Werke den frühchristlichen



3. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom (Rekonstruktion).

Schöpfungen, die zweifellos an erprobte, viel verwendete Bautypen anknüpften und in der Basilika wie in der Kuppelkirche bald verwendbare Bauformen fanden.

Ganz unbedenklich wurden Kirchen sogar in antike Tempel eingebaut. Der Peripteros des Venustempels von Aphrodisias wurde so von Mauern umgeben, daß seine Säulenreihen die Schiffsteilung des neuen basilikalen Innenraumes übernahmen, nachdem Cella und Säulen vor der Apsis abgeräumt waren. Die Cella des Roma- und Augustustempels zu Ankyra wandelte man zur einschiffigen Kirche um, führte sie durch die östliche Säulenreihe hindurch in rechteckiger Apsis weiter und gewann im ehemaligen Pronaos den Narthex der Kirche. Auch in ägyptische Tempel wurden christliche Kirchen (Karnak) eingebaut. Solche Umwandlungen mochten namentlich angesichts und während des großen Umschwunges in der Staats-



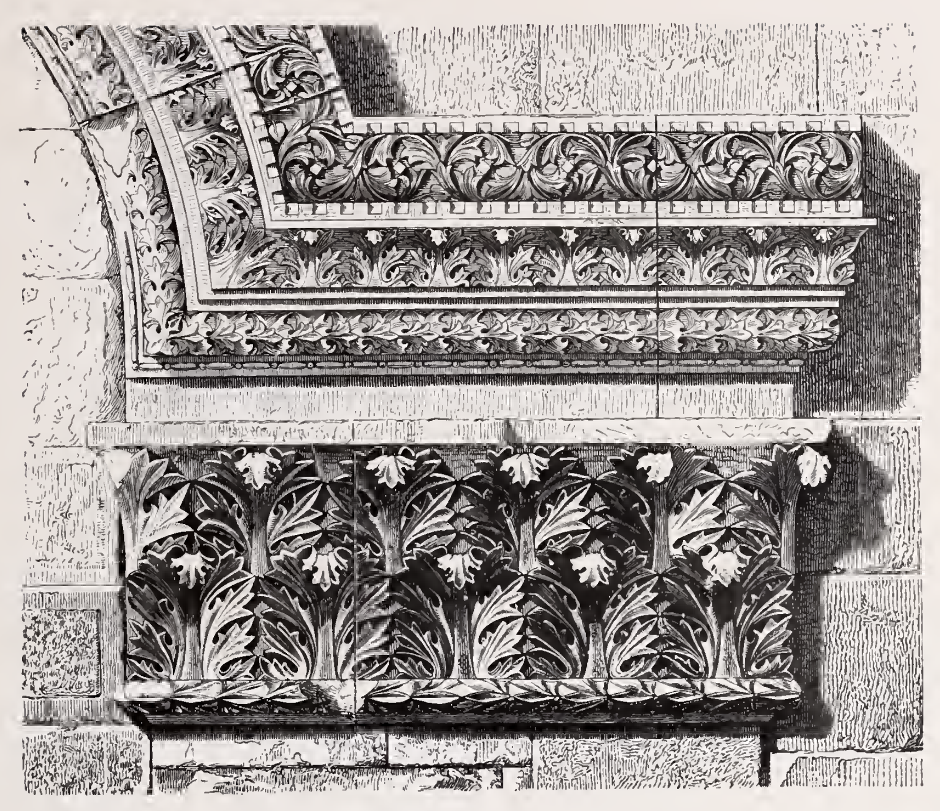
4. Grundriß der alten Peterskirche in Rom. (Nach Dehio und v. Bezold.)



5. Inneres der Geburtskirche zu Bethlehem.

kirche zulässig und bis zu einem gewissen Grade durch die Notwendigkeit rascher oder weniger kostspieliger Beschaffung einer neuen Kultstätte geboten erscheinen, sind bereits vor 313 denkbar und dürften kaum über Theodosius hinausgehen.

Entstehung der Basilika. Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre; auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde, deren Gliederung in Vorsteher und einfache Genossen die innere Anordnung der kirchlichen Anlage bedingte. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen eine Halle zur Aufnahme der Gemeinden, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von dem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiteten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwicklungsganges, der im 4. Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß fand. Kaiser Konstantin, unter dessen Regierung die Bauform der Basilika bereits feststand, befahl, die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher Dominicum, Ecclesia und Conventiculum hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur beschränkt gelten. Ebensowenig Gewißheit als die Beziehung auf die Basilika des Forums brachten die Versuche, die christlichen Basiliken aus den



6. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem.

als Privatbasiliken bezeichneten Prachtsälen römischer Paläste oder aus Atrium, Alae und Tablinum des römischen Wohnhauses abzuleiten, obzwar unstreitig bei der entschiedenen Betonung der Kreuzform und des Querhauses gerade die zuletzt erwähnte Ableitung manches Bestechende hat. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigen Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Übertragung des Namens abgeleitet werden. Auch scheint es nicht ausgeschlossen, daß der Typus der christlichen Basilika im Zeitalter Konstantins aus einer allmählich sich vollziehenden Verbindung der Apsiden der Cella coemiterialis und der mehrschiffigen Halle der Gerichts- oder Privatbasiliken eine nunmehr vorbildlich bleibende Geltung gewann. Jedenfalls war sie zunächst nicht die ausschließlich gültige Form des christlichen Kultgebäudes, sondern nur e i n e Form desselben, vor und neben welcher auch andere Lösungen üblich waren. Aber Orient und Okzident gingen von dem langgestreckten, meist mehrschiffigen Gemeindehause aus.

Anlageform der Basilika. Die ursprüngliche Gestalt der frühchristlichen Basiliken, die sich gegen Ende des 3. Jahrhunderts in und von Kleinasien aus durchsetzte, veranschaulichen am besten Darstellungen auf Sarkophagen und Mosaikgemälden. Überall treten die Apsis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

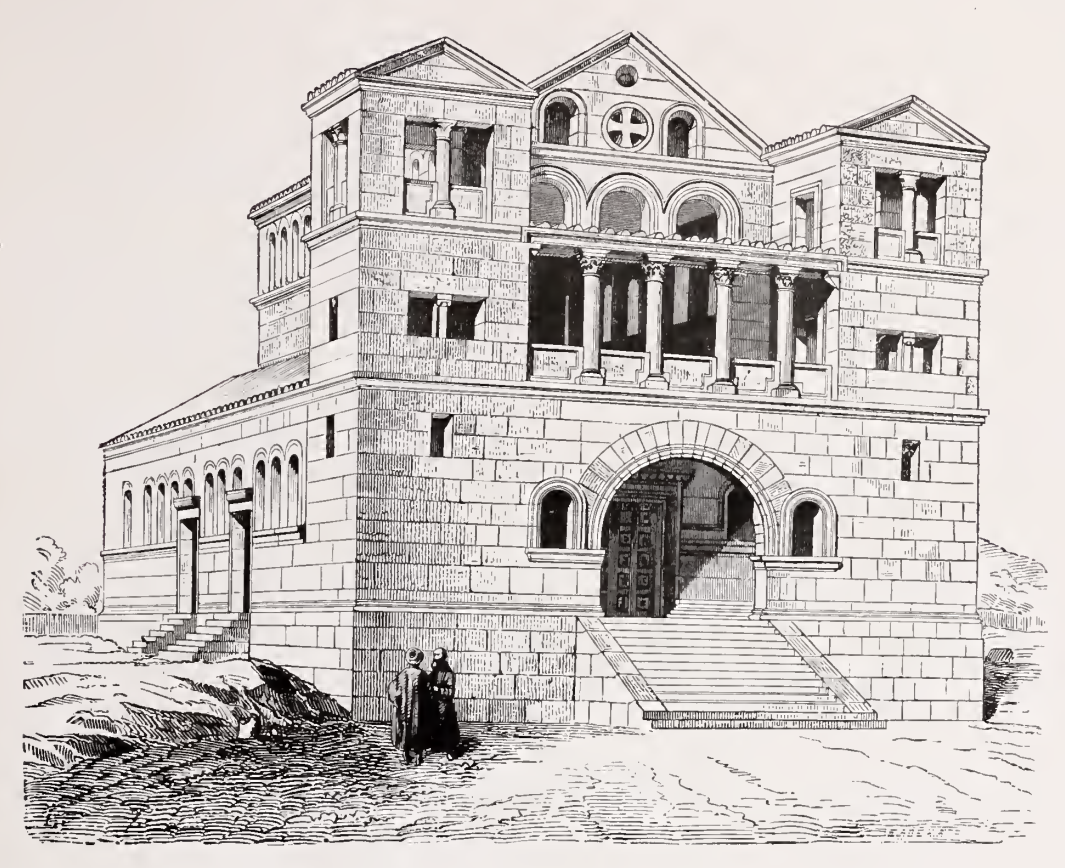
Die Durchschnittsform der frühchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausend festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Bau trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von offenen Säulenhallen umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen (Abb. 4). Vom Vorhofe gelangte man durch die an die Kirchenfassade unmittelbar anstoßende Vorhalle ins Innere, das durch Säulenreihen in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das



7. Sohag (Oberägypten), Anba Bischai: Kuppelkonstruktion.

Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; daran lehnte sich die Apsis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofssitze und der Priesterbank. Im Orient wurde die Chorpartie durch die für Aufstellung des Rüsttisches und den Aufenthalt der Diakone sowie zur Aufbewahrung der gottesdienstlichen Gewänder und Geräte bestimmten Nebenapsiden (Prothesis und Diakonikon) noch reicher belebt. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich (Architrav), bald durch Bogen verbunden (Archivolte), trugen die Obermauer des Mittelschiffes, das, wie die Seitenschiffe, mit flacher Holzdecke, zuweilen mit offenem Dachstuhl geschlossen war (Abb. 3). Der orientalische Kuppel- und Gewölbebau ermöglichte auch andere Lösungen. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quergelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Die Querhausbasilika erfreute sich namentlich im römischen Baugebiete besonderer Bevorzugung. Die vereinzelt begegnende Emporenanordnung fand vielleicht in den als regelmäßiger Bestandteil palästinensischer Synagogen erwiesenen Emporen ihr Vorbild, zudem die ausdrücklich als Basilika bezeichnete berühmte Synagoge zu Alexandria mit solchen ausgestattet war. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst selten. Sie kommen zwar bei syrischen Bauten schon im 4. oder 5. Jahrhundert vor, haben jedoch überhaupt erst in der nordischen Architektur reiche Ausbildung und organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen.

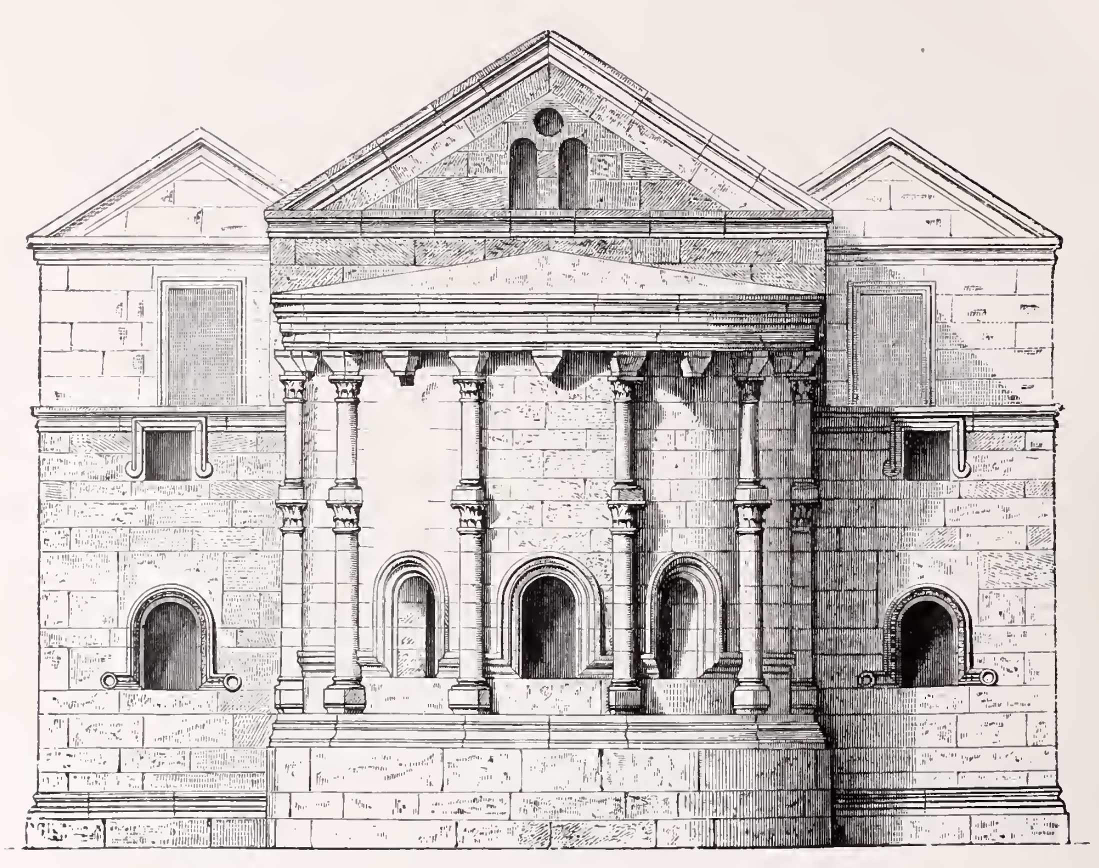
Palästina. Der Basilikenbau erhob sich im heiligen Lande schon seit Konstantin d. Gr. zu monumentalen Schöpfungen, die wie die um 335 errichtete fünfschiffige Pfeilerbasilika des heil. Grabes mit Emporen und die dreischiffige mit einer Krypta bedachte Himmelfahrtskirche zu Jerusalem nur nach Schriftzeugnissen eingeschätzt werden können. Größtenteils erhalten ist nur die von dem Kaiser und der heil. Helena erbaute gleichfalls fünfschiffige Säulenbasilika der emporenlosen Geburtskirche in Bethlehem (Abb. 5), deren kleeblattartige Apsidenanordnung die früheste Lösung dieses Chor- und Querhausabschlusses darstellt. An scharf gezackten Spitzblättern



8. Kirche zu Turmanin in Syrien.

des Pfeilers und Bogenansatzes der sogenannten goldenen Pforte (Abb. 6) in Jerusalem, dem Eingang zum heiligen Bezirke der Muhammedaner, kam eine an syrischen Kirchen wieder begegnende Behandlungsart zur Anwendung. Im Ost-Jordanlande verwendete man dagegen bei der um 502 gleichfalls schon eine Krypta einschaltenden Eliaskirche zu Madeba Säulenschäfte und korinthische Kapitelle antiker Bauten. Der außerordentliche Aufschwung einer das heilige Land rasch mit zahlreichen Kirchen bedeckenden Bautätigkeit löste auch lebhaften Betrieb der Plastik aus.

Afrika. Die frühchristlichen Bauten Nordafrikas berühren sich mit manchen Anlagegedanken anderer Gebiete. Die Kirchenreste lassen Ausreifen des durch Alexandria weit verbreiteten Basilikenschemas mit Säulenteilung des Langhauses (Hidra, Menasstadt), die Anordnung des Chores zwischen zwei Nebenräumen (Henchir-Tabin) mit Fortführung der Seitenschiffe rechts und links neben der Apsis wie bei den syrischen Bauten zu Has, Ruweha verfolgen. Auch für die der Geschlechtertrennung beim Gottesdienste dienenden Emporen zu Thebessa war der Brauch des Orients maßgebend. Besonders berühmt ist die fünfschiffige, 325 erbaute Pfeilerbasilika des Reparatus in Orléansville, die in der Emporenanordnung mit der gleichfalls fünfschiffigen Anlage zu Erment, in der Doppelchörigkeit außerdem mit Thélepte und Matifu übereinstimmt. Im allgemeinen überwog die Dreischiffigkeit. Die Vermehrung der Schiffe auf sieben (Tipasa), ja sogar auf neun (Damus el Carità) entsprang wohl einer aus Alexandria übernommenen Vorliebe für mehrschiffige Anlagen, die gerade auf ägyptischem Boden ältere Vorbilder fanden. Eigenartige Kuppelkonstruktion begegnet in den Klosterkirchen Anba Schenute und Anba Bischai bei Sohag in Oberägypten (Abb. 7): quadratischer Tambour, Fenster in der Mitte und Blendnischen gegen die Ecken zu, beide von Säulchen flankiert.



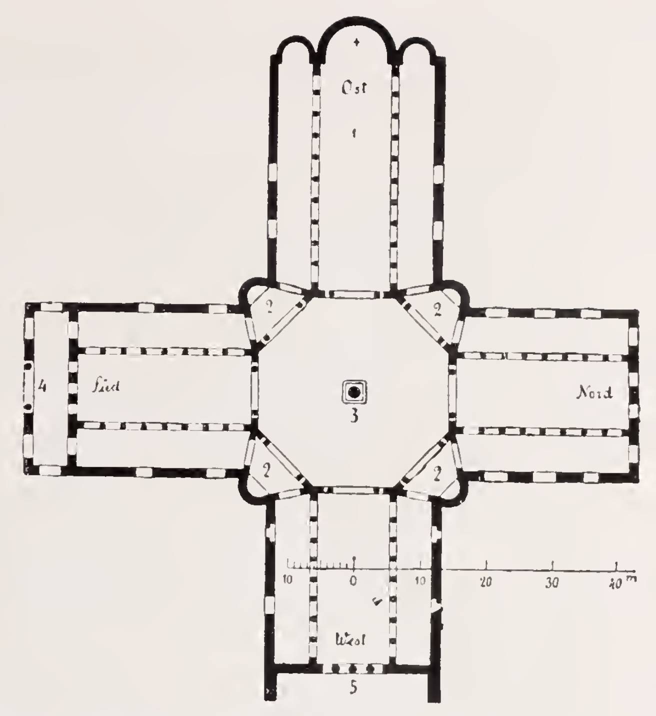
9. Kirche von Kalb-Luzeh in Syrien.

Von ganz besonderer Bedeutung für die Einwertung führender alexandrinischer Einflüsse auf die Typenbildung des frühchristlichen Bilderschatzes sind die frühestens etwa der Wende des 4. Jahrhunderts angehörenden Malereien der koptischen Grabkapelle in El Bagauat, in denen alttestamentliche Geschichten und die junge christliche Legendenbildung einander so wunderbar die Hand reichten und hellenistischer Tradition orientalische Züge sich beigesellten. Die christliche alexandrinische Plastik bediente sich noch über das 3. Jahrhundert hinaus mancher ihr mit der gleichzeitigen heidnischen Bildnerei gemeinsamen Formen, wie einige Porphyrprunksärge für Mitglieder der Kaiserfamilie bezeugen.

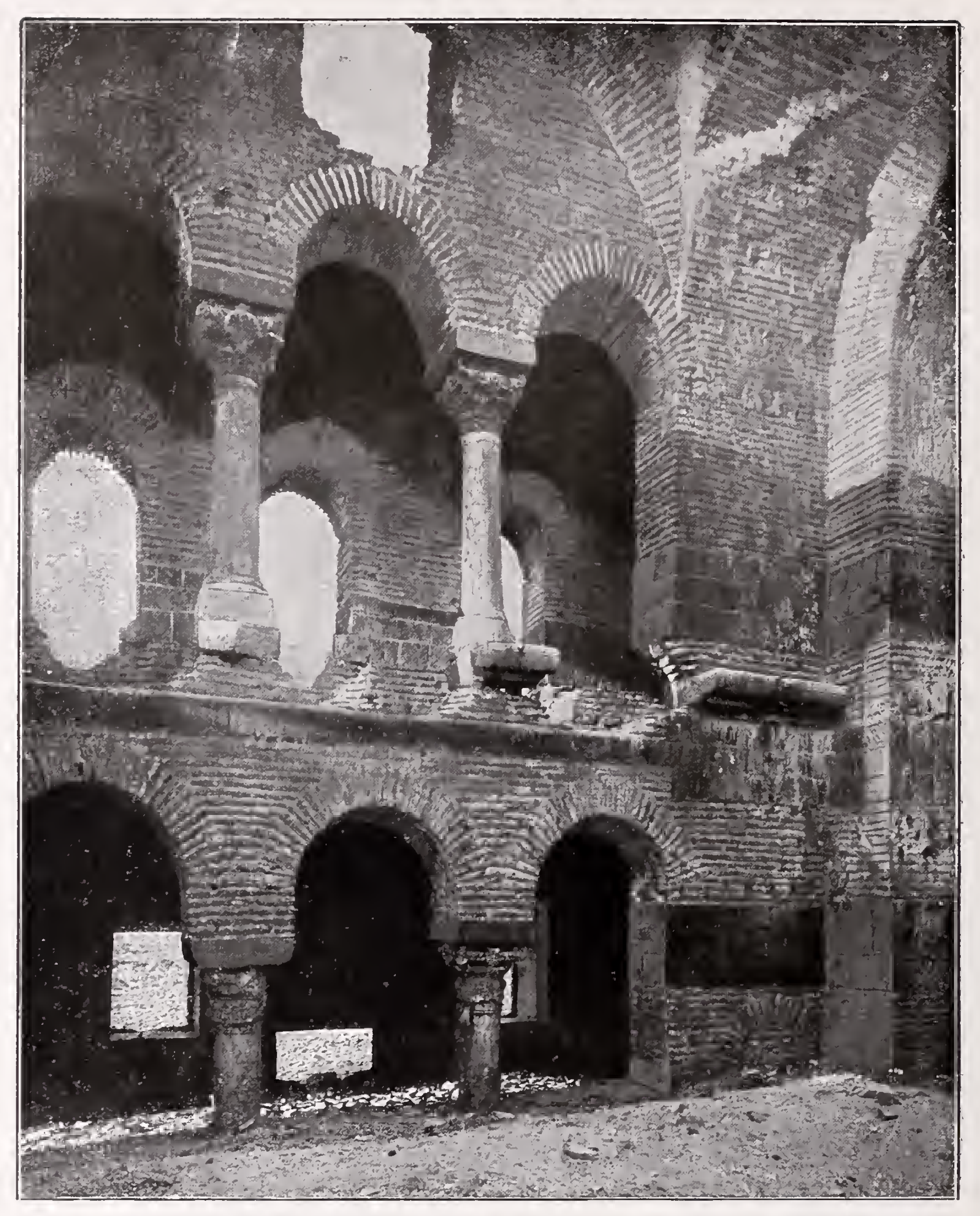
Die syrische Baugruppe. Rege Bautätigkeit mit eigenartigen Bauformen entwickelte sich frühe im syrischen Hinterlande von Antiochia und Palästina; seit der Mitte des 4. Jahrhunderts erlangte Syrien, dessen Hauptstadt Antiochia unter Diokletian einen neuen Aufschwung nahm, eine gewisse Führerrolle in der Entwicklung frühchristlicher Kunst. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der heidnischen Zeit wie aus der frühchristlichen, haben sich hier in verhältnismäßig großer Zahl und merkwürdig unversehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Material, einem leicht zu bearbeitenden vortrefflichen Kalkstein. So bildete sich bei der Holzarmut des Landes naturgemäß ein Steinbau aus, der auf Gliederung und Formen Einfluß übte. Steinplatten, von Pfeilern oder Konsolen getragen, bilden die Decke; selbst die Türen des Erdgeschosses werden durch steinerne Flügel geschlossen. Von Stein sind die Bänke im Innern, die Schränke, sogar die Leuchter; selbstverständlich wurde auch bald der Steinschnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäusern kommen im Hauran Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römischer,

Basiliken und Klöster aus christlicher Zeit vor.

Durchaus verwandt mit den Bauten im Hauran ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Staunen erregt nicht allein die hochentwickelte Steintechnik, sondern auch die reiche Gliederung der überaus massigen Bauten, für die sich im Laufe des 4. Jahrhunderts die Basilika als selbständiger neuer Bautypus durchsetzte. Die stattliche Fassade der dreischiffigen Basilika zu Turmanin (Abb. 8) zeigt über rundbogigem Portale eine offene, mit geradem Gebälke abschließende Säulenhalle, als seitliche Begrenzung kräftige, mit Giebeln ausgestattete Türme. An der Apsis der Pfeilerbasilika zu Kalb-Luzeh treten der Mauer aufeinandergestülpte Halbsäulen als Träger des Kranzgesimses vor (Abb. 9). Wie nähert sich hier der Gesamteindruck der abendländischen Apsisbehandlung des romanischen Stiles im 12. Jahrhunderte! Hochoriginell ist die Klosterkirche des heil. Simon Stylites in Kal'at Sim'an (Abb. 10). Die Arme des griechischen Kreuzes werden gebildet von vier dreischiffigen Säulenbasiliken, die gleichmäßig von einem Achtecke nach den vier Himmelsrichtungen ausstrahlen. In den einspringenden Kreuzwinkeln treten halbkreisförmige Apsiden vor, im Mittelpunkt des Achtecks selbst erhob sich einst die Säule des Heiligen unter freiem Himmel. Die Anlagen schwanken zwischen Ein-, Drei- und Fünfschiffigkeit. Letztere begegnet uns in der Säulenbasilika von Suweda; doch wird Dreischiffigkeit offenkundig bevorzugt. Die Apsis ist wiederholt rechtwinklig ummantelt; springt sie halbkreisförmig vor, so wird sie verhältnismäßig reich dekoriert. Die Vorhalle verschwindet nur selten. In Syrien gliedert sich die Turmanlage zuerst organisch dem Kirchenbaue an. So erhob sich neben der im 4. oder 5. Jahrhundert erbauten Pfeilerbasilika in Tafkha, deren Anlage mit jener zu Schakka vielfach übereinstimmt, ein dreigeschossiger Turm. Schon im 6. Jahrhundert wurden die Fassaden von Turmanin und Kalb-Luzeh mit etwas schwerfälligen Ecktürmen besetzt. Als Kapitelldekoration tauchen christliche Symbole, wie das Monogramm Christi, das Kreuz, der Namenszug des Stifters, verhältnismäßig frühe auf. Auffällig bleibt die sparsame Verwendung der Steinskulptur; wo diese aber zu dekorativen Zwecken herangezogen wird, offenbart sich eine tüchtige Schulung der Hand. In Nordsyrien zeigt die um 564 entstandene Kuppelbasilika (Abb. 11) in Kasr ibn Wardān eine merkwürdige Anlehnung an einen halbbasilikalen Bautypus. Ihre Presbyteriumsanordnung mit halbrunder Apsis, dem vor letzterer liegenden rechteckigen Vorraum, der durch Seitentüren mit den Nebenräumen korrespondiert, entspricht dem Brauche Kleinasiens. Den Aufbau der vollendeten Emporenkirche krönt der fensterdurchbrochene Tambour, der außen polygonal wie in Ütschajak auf dem durch Zwickel abgesetzten Kuppelquadrate aufsteht. Kapitelle sowie Anordnung der Fenster und Türen unten an den Längswänden sind syrisch, zentralkleinasiatisch, die Kuppelbasilika selbst späthellenistisch. Als frühe Klosteranlage mit einem



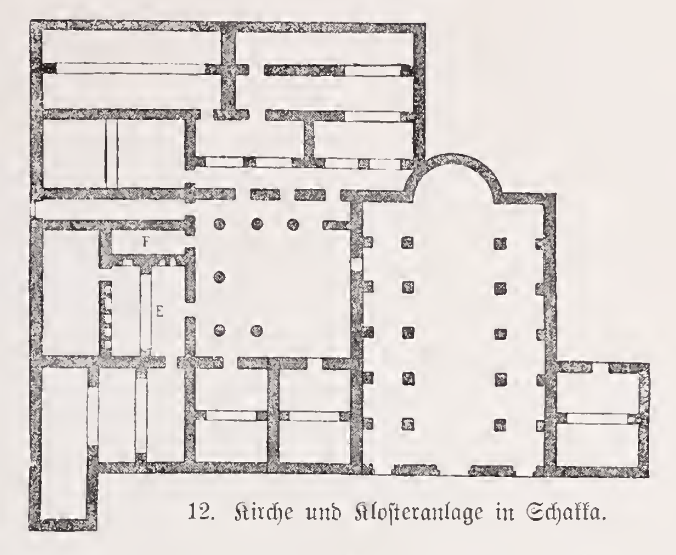
10. Grundriß der Klosterkirche in Kal'at Sim'an.



11. Kasr ibn Wardān: Innenansicht auf das nördliche Seitenschiff der Kuppelbasilika.

von verschiedenen Gemächern umschlossenen Säulenhofe verdient Schakka ganz besondere Erwähnung (Abb. 12). Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen mittelsyrischer Architektur und oströmischer Kunst ist teilweise nachweisbar. Auch die oströmische Architektur muß als Steinstil aufgefaßt werden, durch Bogen und Wölbungen wirkend, also gerade durch jene Elemente, die in der orientalischen Baukunst vorgebildet wurden. Hervorragende byzantinische Baumeister stammen aus asiatischen Provinzen; so die orientalischen Griechen Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Als spezifisch mesopotamischer Anlagetypus gilt die Kirche mit quergelegtem tonnengewölbtem Hauptschiffe und drei Apsiden, so die auch für die Geschichte des Wölbungsbaues wichtige Kirche Mar Yakub zu Salah (Abb. 13) aus dem 7. Jahrhundert. Der andere Typus der mit langgestellter Tonne überwölbten einschiffigen Säle scheint aus der

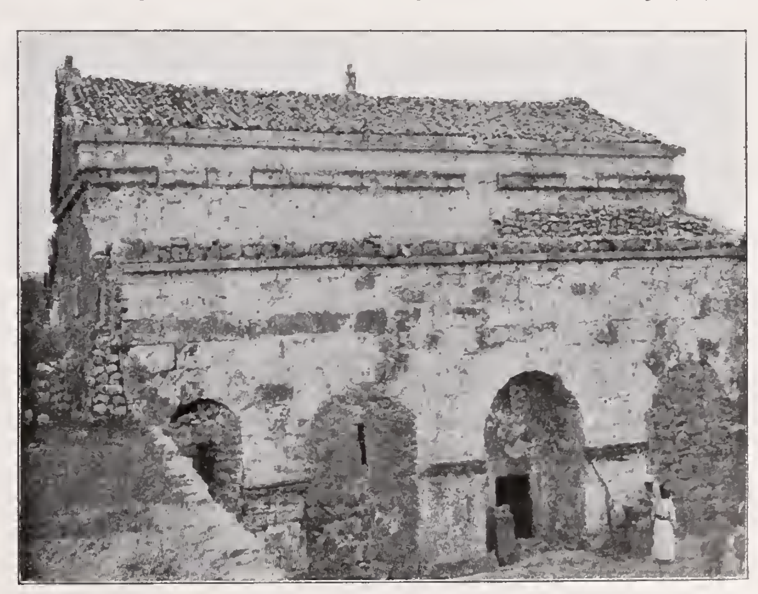
späteren Einwölbung ursprünglich flachgedeckter frühchristlicher Bethäuser in der Art der noch zahlreichen einschiffigen Kirchen Syriens hervorgegangen zu sein. Starker Ausgleich zwischen zentraler und basilikaler Anlage ist auf mesopotamischem Boden in der aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts stammenden ehemaligen Klosterkirche Kodscha Kalessi erreicht, einer Kuppelbasilika (Abb. 14), deren Rundnischeneinfügung zwischen ungleich hohen Portalen dem älteren hellenistischen Bauten Zentralsyriens angepaßten syrischen Fassadentypus entsprach.

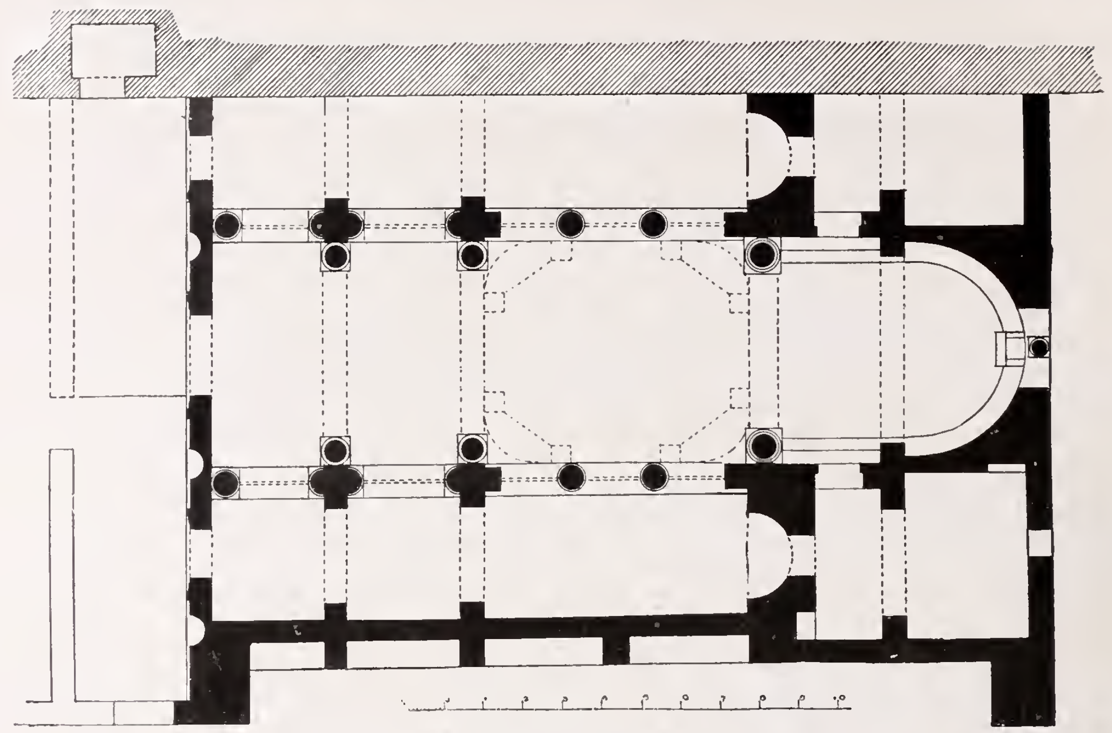


12. Kirche und Klosteranlage in Schakka.

Kleinasien. Kleinasien gewann in spätrömischer Zeit nach Konstantin für die Kunstentwicklung des ganz orientalisch durchsetzten byzantinischen Reiches eine ungemein hervorragende Stellung. In den Küstenstrichen behielt der Hellenismus die Oberhand, im zentralen Gebiete ist frühe ein Hand-in-Hand-Gehen mit Armenien und Nordsyrien bemerkbar. Der Orient, welcher seit Alexander d. Gr. hellenistischen Anschauungen sich geöffnet hatte, begann mit seinen Formen das Geltungsgebiet des Hellenismus verschiedenartig zu durchsetzen, so daß das mehr dem vorchristlichen Hellenismus treubleibende Kleinasien in der Kaiserzeit wesentlich andere Kunstformen als Syrien oder Ägypten aufwies, wo man mehr orientalischen Formen und Ausdrucksmitteln zuneigte.

Zwischen den Basiliken der hellenistischen Küste und jenen im zentralen Kleinasien bildete sich ein ganz bestimmter Unterschied heraus. Die ersteren halten an dem von Säulen oder Pfeilern getragenen Holzdache und dem westlich vorgelagerten Atrium fest, indes die orientalische Basilika zumeist gewölbt und mit einer Turmfassade bedacht ist. Pfeiler mit angearbeiteten Säulen und überaus häufige Verwendung des in Rom und Byzanz unbekannten Hufeisenbogens, der selbst in die Schiffsarkaden eindringt, ja schon konstruktiv benützt ist, werden zu kleinasiatischen Besonderheiten. An der Südküste Kleinasiens überwiegt die basilikale Form, im Westen der Typus der dreischiffigen Agorabasilika von Pergamon mit Narthex und Atrium sowie mit halbrunder Apsis am Ostende. Im Innern Kleinasiens, wo Einflüsse des benachbarten Syriens, vielleicht auch von Mesopotamien einsetzten, wurde die Rundapsis bei Basiliken, die eckige bei Zentral-


13. Mar Yakub zu Salah (Westseite mit Narthex).



14. Kodscha Kalessi, Grundriß der Kuppelbasilika.

bauten vorherrschend. Die Querhausbasilika ist gar nicht selten. Die zentralkleinasiatischen Basiliken besitzen offene Vorhallen mit zwei turmartigen Eckbauten. Der orientalische Typus der kleinasiatischen Basiliken trennt sich von dem hellenistischen und von Byzanz insbesondere durch den Verzicht auf jede reichere Innendekoration. Im allgemeinen sucht die Entwicklung des kleinasiatischen Basilikenbaues sämtliche Errungenschaften in einheitlicher Zusammenfassung zu verschmelzen. Die Dekorationsfragen bleiben davon abhängig, daß die Nordostecke des Mittelmeerkreises mehr den Stein, die Küste mehr den Ziegel verwendete, der im Orient durchschnittlich schlechter als in Rom ist. Ob gerade letzteres die Kenntnis des gebrannten Ziegels in Kleinasien eingeführt hat, wird dadurch fraglich, daß die hellenistischen Großstädte Ephesus, Antiochia und Alexandria den gebrannten Ziegel als Material für Monumentalbauten im Rahmen der Kunst des Mittelmeerkreises ganz ausgezeichnet zu verwenden wußten. Der Orient kennt frühe Ziegelgewölbe mit möglichster Ausschaltung von Lehrgerüsten. So entscheidet sich Gregor von Nyssa zwischen 379 und 394 beim Baue des dortigen Oktogons für ungestütztes Einwölben mit Ziegeln, also ohne Holzgerüst, weil er in Erfahrung gebracht habe, daß solche Konstruktion haltbarer sei als eine auf Stützen ruhende. Sein in dieser Angelegenheit an den Bischof Amphilochios von Ikonium gerichteter Brief enthält sogar ein genau formuliertes Bauprogramm.

Die kuppelgedeckte Basilika, die das Mittelquadrat des Grundrisses (Abb. 14) mit der Kuppel besetzt, und die Kreuzkuppelkirche waren sehr beliebte Anlageformen. Auch letzterer liegt als Einheit das kuppelüberwölbte Quadrat (Abb. 15) zugrunde, das nach allen vier Seiten hin sich mittels offener Bogen gegen Nebenräume öffnet. Außer diesen Bautypen fand namentlich das Oktogon bei zahlreichen, zum Teil sehr stattlichen Bauten aus den Tagen Konstantins d. Gr. und der folgenden Zeit Verwendung. Da gegen ihre Menge die römischen Beispiele wirklich zurückbleiben, so scheint es, daß der Ursprung dieses Typus mit innerer Stützenstellung nur der Orient, und die letzterem und Rom gemeinsame Quelle die hellenistische Kunst sein

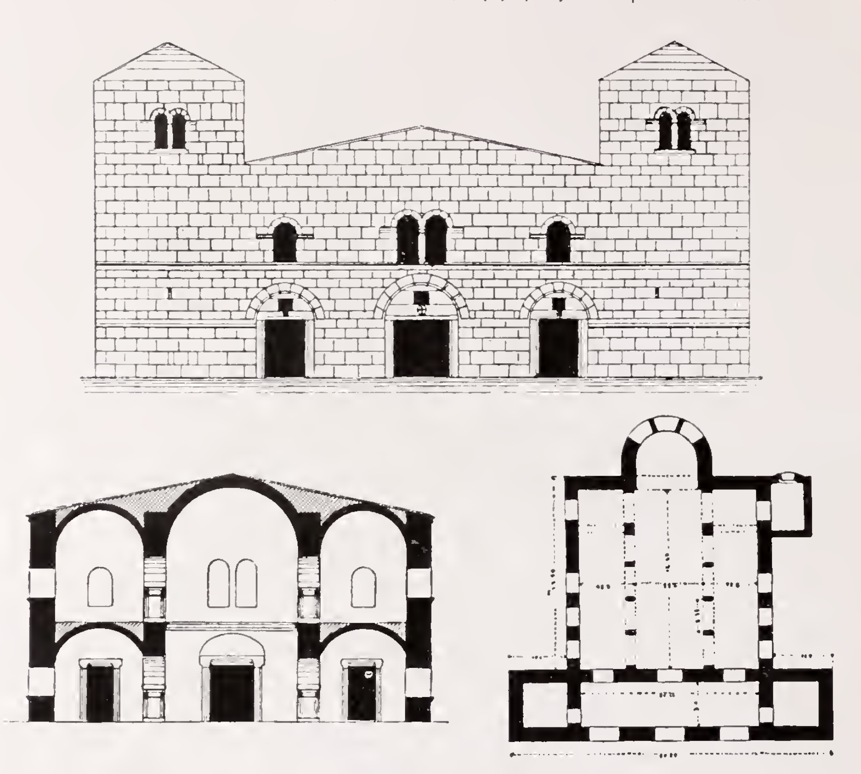


15. Kreuzkuppelkirche (jetzt Moschee) in Firsandyn.

kann. Der Tambour war schon im 4. Jahrhundert unter der Kuppel im Gebrauche, deren konische Form eine über Persien und Armenien bis nach Kappadokien hinübergreifende Besonderheit wurde und sich bei armenischen Kirchen gar lange zu behaupten wußte.

Die Flachnische der Ziegelarchitektur, welche sich auch auf die Vervielfachung der Bogen einläßt, und die Rundnische der Steinarchitektur, deren gleichmäßige Aussparung eine Schöpfung griechischen Geistes ist und durch Isolierung im Wandrahmen eine ganz neue, wahrhaft künstlerische Wirkung gewinnt, dienen der Belebung des Außenbaues. Der Rillenfries in Verbindung mit Streifenmustern bürgert sich in Vorderasien ein und verbindet sich in Sagalassos sogar mit antiken Architravresten, in der Konstantinskirche bei Andaval neben Akanthusblättern mit punktdurchsetzten, diagonalgestellten Lanzettformen, einem Lieblingsornamente koptischer Kunst. Die Kapitellformen, welche später als typisch byzantinisch bezeichnet werden müssen, sind nahezu alle in Vorderasien und Ägypten heimisch. Trichter- und Kämpferform tritt nebeneinander auf. Durch ägyptische und syrische Steinmetzen drangen diese Formen frühe nach der Prokonnesos, wo sie schon vor Justinian vereinzelt auftauchten.

Unter den Denkmälern dieser Gruppe verdienen namentlich die Ruinen von Bimbirkilisse Beachtung, die Überreste von 21 Kirchenbauten bieten und durch ihr Material, den Quader, sich der syrisch-afrikanischen Gruppe anschließen. Die Anlageformen zeigen reiche Abwechslung: neben gewölbter Hallenkirche und Emporenanordnung dreischiffige Basiliken mit überwiegend hufeisenförmig geschlossener Apsis und einer an der Westseite typisch angeordneten, ins Mittelschiff führenden Vorhalle, die zwischen zwei nach allen Seiten geschlossenen, den Seitenschiffen vorgelegten Kammern angeordnet ist (Abb. 16). Dies gemahnt an die offene Vorhalle zwischen



16. Gewölbte Emporenbasilika in Bimbirkilisse.

zwei turmartigen Flankenbauten Syriens, mit dessen Baubrauch auch die Eingangs- und Fensteranordnung an den Längswänden übereinstimmt. Dagegen erzielten der Verzicht auf die sonst im Byzantinischen landläufigen Nebenräume neben der Apsis, die Vorliebe für den Hufeisenbogen und der Pfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen stark betonte Selbständigkeit. Der kleeblattartige Grundriß, das in den Diagonalen von einem Kreise durchsetzte Achteck zeigen interessante Abwechslung der Anlagegedanken.

Der frühchristliche Ursprung größerer kleinasiatischer Kuppelkirchen steht außer Zweifel; zwei Arten verdienen besondere Erwähnung. Die Kuppelbasilika, die auf den Osten beschränkt bleibt und daselbst ausstirbt, ohne im Westen je Anklang gefunden zu haben, ist fast ausnahmslos mit Emporen bedacht. Sie war schon vor Justinian voll entwickelt, an dessen Hof die aus Kleinasien zuwandernden Meister die in ihrer Heimat öfter verwendete Bauform übertrugen. Abgesehen von Bimbirkilisse begegnet sie besonders rein in Kodscha Kalessi, in dem gleichfalls aus dem 5. Jahrhundert stammenden Meriamlik und in der wahrscheinlich justinianischen Marienkirche in Ephesus.

Die Kreuzkuppelkirche nimmt von der durch Justinian erneuerten konstantinischen Apostelkirche ihren Ausgang und greift nach dem Osten wie nach dem Westen bis Mailand hinüber. Ihr Typus fußt in ähnlicher Weise im syrisch-kleinasiatischen Grab- und Profanbau, wie der Chor in Kleeblattform, also mit dem Kuppelquerschiff, seinen Weg mit der Klostertradition von Ägypten her einschlägt. Das älteste Beispiel dieser Art enthalten die orientalischen Felsengräber. Eine hervorragende Kreuzkuppelkirche auf kleinasiatischem Boden war die Johanneskirche in Ephesus. Die Felsenkirche von Ajasin in Phrygien (Abb. 17), deren Inneres einen einst von vier Säulen getragenen Kuppelbau nebst vier Tonnen in den gleichschenkligen Kreuzflügeln und mit einer nach außen vorspringenden Chorrundung darstellt, ist wohl die eigenartigste Vertreterin dieses in allen Gebieten Anatoliens besonders beliebten Bautypus.



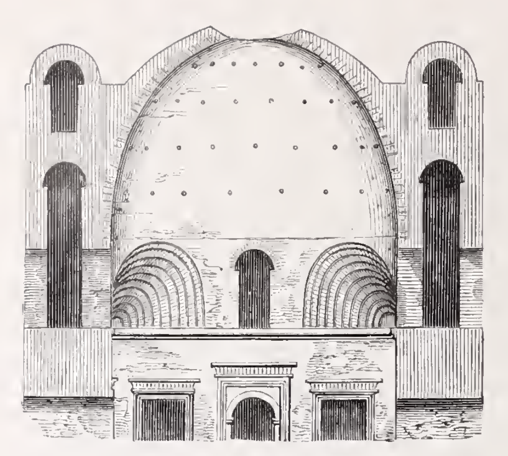
17. Felsenkirche in Ajajin.

In größerer Zahl finden sich Felsenkirchen auf dem höchsten Berge Kleinasiens, dem Argäus, besonders in dem Tale Geröme bei Ürgüb, wo z. B. zwei Grotten einmal eine Basilika, das andere Mal eine Kreuzkuppelkirche nachahmen.

Nordsyrien, Armenien und Kleinasien, wo die durch einen Brief Gregors von Nyssa verbürgte Kreuzform der Kirchen im 4. Jahrhundert augenscheinlich beliebt war, bilden ein mit Denkmälern dicht durchsetztes Verbreitungsgebiet des Achtecksbaues, der eher vom Osten als von Rom ausgegangen sein dürfte und in Byzanz zu großer Blüte gelangte. Die Achtecksanlagen in Nazianz, Soasa, Bimbirkilisse, Isaura, Hierapolis und Polémona entschieden sich für Quader, nur Nyssa für Ziegel. Nazianz und Antiochia, wo die 526 bei einem Erdbeben zusammengestürzte Kuppel von Meister Ephraim aus Holz wiederhergestellt wurde, behielten auch Emporen bei. Die 515 n. Chr. erbaute Kathedrale von Ezra setzt die helmförmige Kuppel auf fensterdurchbrochenen Tambour und ergänzt, wie die reicher entwickelte Kathedrale von Bosra, das innere Pfeilerachteck durch Nischen zum Quadrat. Eine ovale Form nimmt das sogar mit einer Krypta versehene Oktogon von Wiranschehr an, das merkwürdig an S. Lorenzo in Mailand anklingt, einen Umgang mit Emporen und neben dem westlichen Portalvorbau einen Treppenturm hatte. Im allgemeinen herrschte eigentlich kein einheitlicher Typus des Achtecksbaues, sondern erscheinen mehr individuelle Lösungen eines in der kleinasiatisch-armenisch-nordsyrischen Ecke besonders gepflegten Baugedankens.

Es ist erst jüngst mit Recht darauf hingewiesen worden, daß an den kappadokischen, lykaonischen und isaurischen Basiliken von orientalischem Typus verschiedene Einzelheiten auftauchen, die später charakteristische Merkmale romanischer Anlagen bilden: die Vorlagerung eines rechteckigen oder quadratischen Raumes zur Erweiterung der Apsis, die Verdrängung der Holzdecke durch die durchgehende Wölbung, die nach Wegfall des Atriums mögliche Durchbildung der Fassade, die Anordnung einer Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten, die Verwendung derselben Stützenart, nämlich des mit angearbeiteten Halbsäulen besetzten Pfeilers, die gruppenweise Nebeneinanderstellung zweier oder dreier Rundbogenfenster. So regen sich die Keime einer später großen Entwicklung frühe im fernen Osten, ohne daß man jede Berührung der Bauschöpfungen des Westens auf eine unmittelbare Einflußnahme östlicher Vorbilder wird beziehen dürfen.

Palastbauten in Persien. In den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung wogte und gärte es somit gar gewaltig auf dem Gebiete der Baukunst. Man möchte glauben, daß der antike Geist noch einmal alle seine Kräfte zusammenfaßte, um seine Herrschaft über die Welt zu



18. Palast von Fīrūsābād.
Schnitt durch die Mittelkuppel und die umlaufenden Hohlräume.

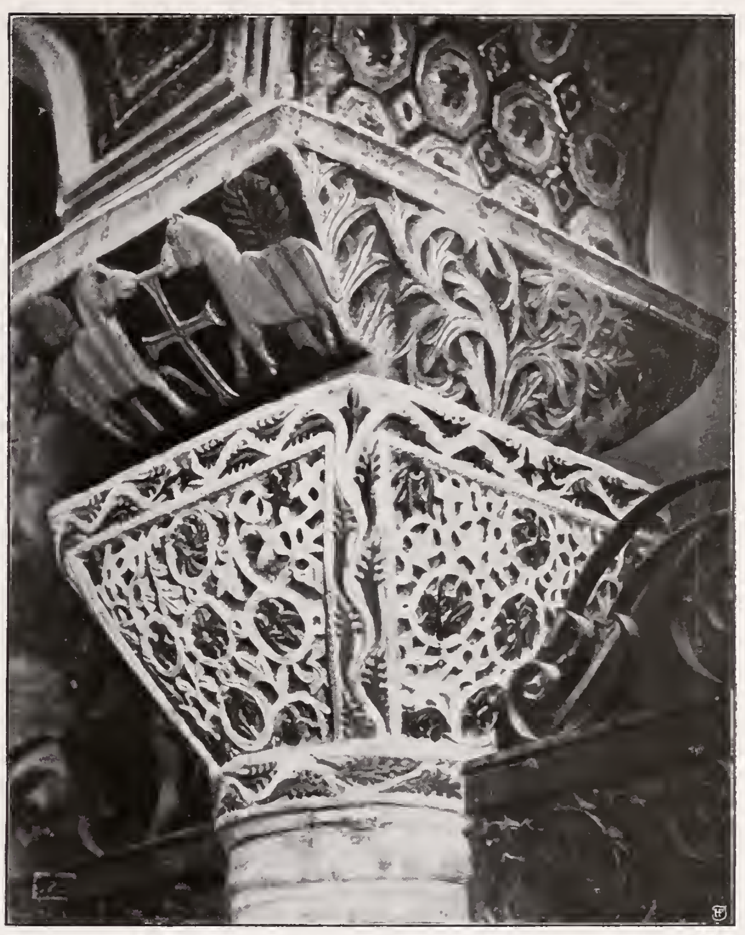
behaupten. Nur die monumentalste aller Künste, die Architektur, genügte ihm und in ihr wieder nur die ganz unzerstörbaren, auf Ewigkeit berechneten Formen. Selbst die Malerei mußte gleichsam in Mosaik versteinern. Gleichzeitig raffte sich auch der tiefere Orient zu einer mächtigen Lebensäußerung empor. Das Sasanidenreich nahm die von den alten Persern hinterlassene Erbschaft für sich in Anspruch und ging auf ihre Bautraditionen zurück. Gegenüber der achämenidischen Hofkunst bedeutete die Einführung des Gewölbebaues im Palaste zu Hatra im 2. und 3. Jahrhundert einen von sasanidischen und islamischen Bauten gerne übernommenen wesentlichen Fortschritt. In den als Reste eines kirchlichen Baues von riesigen Dimensionen gedeuteten Palastfassaden von Dijarbekr bewahrte korinthischer Halbsäulenschmuck mit netzartig übersponnenen Schäften spätrömische Nachwirkungen, die bei dem großen Palaste von Fīrūsābād mit seinen vortrefflichen Wölbungen (Abb. 18) sich fast vollständig verloren. Noch bedeutender als dieser von Ardaschir Papākān vor 226 n. Chr. Geb. errichtete Bau, in dessen Anordnung die altpersische Palastanlage der Achämenidenzeit nachklingt, war jener zu Ktesiphon, unter Schapur I. (242—272) ausgeführt. Die Trapezkapitelle der Halbsäulen an der erhaltenen Fassade scheinen von byzantinischen Vorbildern beeinflußt zu sein, die auch in Motiven des Kapitellschmuckes anderer Perserbauten erkennbar sind.

Byzantinischer Zentral- und Kuppelbau. Die byzantinische A r c h i t e k t u r verwendete schon früh mehrere Bautypen. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Hier herrschte von Anfang an ein Zug einer größeren Entwicklung, welche die dreischiffige Säulenbasilika mit ausladender, seit dem 5. Jahrhundert dreiseitig, später vieleckig ummantelter Apsis ausstattete, durch früh einsetzende Querhauseinschaltung die Kreuzform der Plangestaltung stärker betonte und umlaufende Emporen anordnete, die Pfeilereinstellung aber auf konstruktiv wichtige Punkte beschränkte; so die Demetriusbasilika in Saloniki. Der Wechsel buntfarbiger Steine steigerte die rhythmischen Wirkungen des Bogenschlages. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in Gliederung und Dekorationsformen ein Typus in den Vordergrund, der nachmals in der byzantinischen Kunst und weiterhin in allen von Ostrom im Glauben und kulturell abhängigen Landschaften die Alleinherrschaft behauptete. Er läßt sich am besten als Z e n t r a l a n l a g e mit K u p p e l b a u bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war schon in der alexandrinischen und römischen Periode



19. Kapitell aus S. Apollinare in Classe, Ravenna.

im Gebrauch. Der ebenso über quadratischem wie über kreisförmigem Grundrisse mögliche Zentralraumgedanke begann sich früh mit rundem oder polygonalem Kuppelbaue zu verbinden, der schließlich eine Verschmelzung mit der Basilika einging. In dieser vielgliedrigen Entwicklungsreihe, welche auf die Raumeinheit der Kuppelkirche als architektonisches Ideal hinsteuerte, erzielte der führende Osten die monumentalsten Lösungen.



20. Kapitell, S. Vitale in Ravenna.

In der oströmischen Architektur erreicht der Kuppelbau besonders seit dem 6. Jahrhundert hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Konstruktion der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bauteile werden mit ihr in engere und festere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meistens quadratischen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwischen die Bogen eingeschoben sind, hier den Raum ausfüllen und der geschlossenen Rundung näherbringen, ruht ein Gesimskranz, über dem sich die gewöhnlich flach gespannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandnischen sind bestimmt, teils dem Kuppeldruck Widerstand zu leisten, teils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In diesem festgegliederten System von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die sich der Flächendekoration darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur beschränktere Verwendung. Immerhin tragen Säulen die Emporen, den Oberstock des sich an den höheren Kuppelraum anschließenden Umganges, oder sind innerhalb der größeren Bogen aufgestellt, auf denen der ganze Bau vornehmlich ruht. Sie verlieren ihre Bedeutung als konstruktive Glieder; damit läßt auch das richtige Verständnis ihrer Form nach. An der Bildung der Säulenkapitelle erkennt man am besten die Stilwandlung. Selbst da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde, gingen doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren (Abb. 19). In dem sogenannten „theodosianischen Kapitell“, als dessen Ausgangsort das „goldene Tor“ in Konstantinopel (388) gilt, wird der weiche Schnitt des antiken Acanthus mollis durch die fetten Zacken des Acanthus spinosus abgelöst. Nach einhundertjähriger Dauer ging diese Bildung in das Korbkapitell über. Gemeinhin erscheint das byzantinische Kapitell als ein abgeschrägter Steinwürfel, dessen trapezumrahmte Seiten an den Rändern von einem flachen



21. Zisterne Bin bir dirék in Konstantinopel.

Ornament eingerahmt sind und im mittleren Felde flach gezeichnete Ranken oder eine stilisierte Blume zeigen (Abb. 20). Das Auftreten des das Bogenauflager verstärkenden Kämpferkapitells, das seit 528 die byzantinische Kunst beherrscht, ist bis zu der unter Justinian ausgeführten Zisterne Bin bir dirék (Abb. 21) verfolgbar, der Krone aller gedeckten Wasserbehälter Konstantinopels.

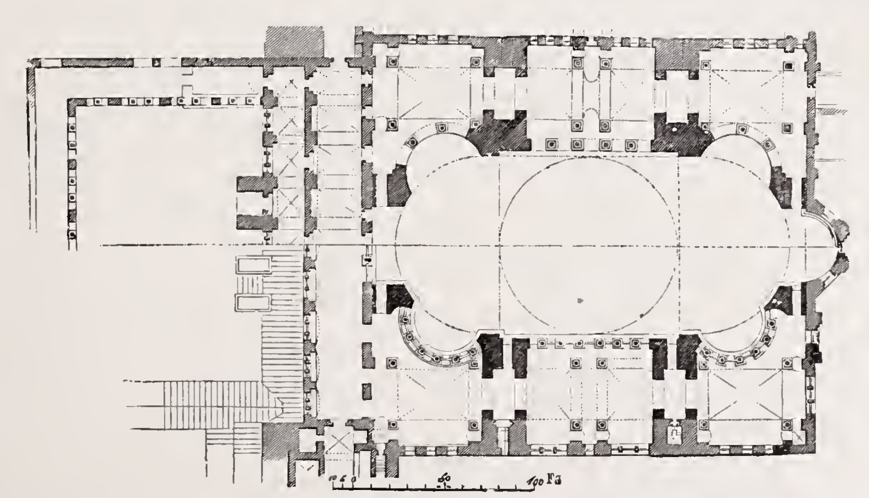
Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in die Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des heil. Sergius und Bacchus in Konstantinopel wie das prunkvollste und großartigste Werk der oströmischen Kunst, die Sophienkirche. Die erstgenannte, 528 begonnene Kirche umschließt das innere Oktogon mit vierseitigem Umbau und stellt die unmittelbare Vorstufe der Sophienkirche dar, die an Stelle einer im Jahre 532 in Flammen aufgegangenen konstantinischen Anlage trat. Die Sophienkirche wurde von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer 537 erfolgten Vollendung ein Erdbeben am 7. Mai 558 die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wiederhergestellt. Die ursprüngliche Gestalt erscheint durch spätere Anbauten, wie Minaretts, arg verdeckt (Abb. 22), und auch die innere Ausstattung wurde durch die Umwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof und zwei Vorhallen führen ins Innere. Schon der Grundriß (Abb. 23), dessen eine Hälfte sich auf das untere, die andere auf das obere Stockwerk bezieht, offenbart dem Auge die große Bedeutung des Mittelraumes, in dem sich der auf kühne Ausgleichung aller Gewölbespannungen untereinander hinarbeitende Baugedanke ausschließlich konzentriert. Der Raum empfängt sein charakteristisches Gepräge durch die mächtige, bis zur Höhe von fast 56 m über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und östlich und westlich von Halbkuppeln begrenzt wird; ihr Durchmesser beträgt 31,5 m. In diese Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der 72 m lange Mittelraum sich erheblich erweitert (Taf. I). Wie ausschließlich dieser aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Teil der ganzen



Das Innere der Sophienkirche in Konstantinopel.



22. Sophienkirche in Konstantinopel.



23. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel. (Unteres und oberes Stockwerk.)



24. Die Heiligen Sergius und Bacchus. Byzantinisches Tafelbild in der geistlichen Akademie zu Kiew.

Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, die durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Diese massigen Pfeiler nehmen den Seitenräumen den Charakter von Nebenschiffen. Ein Blick ins Innere der Kirche lehrt die Höhengliederung kennen und zugleich die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen, zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen beurteilen.

Byzantinische Mosaik- und Tafelmalerei. Von den erhaltenen Mosaikbildern der Sophienkirche, die später unter Tünche verschwanden, dürften übrigens nur sehr wenige der Zeit Justinians angehören; doch ist die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem frühchristlichen Orient immerhin recht ansehnlich. Im Mittelpunkte der Hauptkuppel der Sophienkirche thront der segnende Christus im weißen goldgestickten Gewande, von den gleichfalls weißgekleideten Aposteln und nach den Bogenzwickeln hin von zahlreichen Heiligen umgeben. Die Madonna im blauen Gewande nimmt die Tiefe der Apsis ein. Sie hält, wie das auch auf gleichzeitigen Münzbildern vorkommt, das aufrechtstehende Christuskind zwischen ihren Knien. Heiligen- und Prophetengestalten heben sich vom Nischengrunde unter den Fenstern und von den Pfeilern glänzend ab. Bruch mit der Tradition bezeugen auch die berühmten goldgründigen Mosaiken in der Kirche des heil. Georg zu Saloniki um die Wende des 5. Jahrhunderts. Hier sind die musivischen Gemälde noch wesentlich dekorativ gehalten. Säulenportiken, Tabernakel mit reichen Vorhängen, Bogen mit Tierbildern über dem Scheitel bilden wie teilweise in Ravennas Baptisterien den Hauptschmuck. Den Übergang von der einen Richtung in die andere lehren uns ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (heil. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrhundert) kennen, nach denen in den Kirchen auch dekorative Malereien, Pflanzen- und Tierdarstellungen beliebt waren, außerdem aber historische Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testament, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Tafelbilder auf Sykomorenholz, in der Technik der bekannten Fayûmporträts ausgeführt (Kiew, geistliche. Akademie) und die Tradition des repräsentativen Porträts der Antike auf das Heiligenbild



25. David als Hirt mit der Melodia. Paris, Nationalbibliothek.
10. Jahrhundert. Nach älterer Vorlage.

übertragend, bezeugen in allerdings sehr vereinzelten Fällen die Fortdauer enkaustischer Malerei bis ins 7. Jahrhundert (Abb. 24).

Buchmalerei. Nächst der Architektur vermitteln die wichtigsten Aufschlüsse für die Kenntnis des Entwicklungsganges frühchristlicher Kunstübung die Bilderhandschriften. Das durch die Lektüre biblischer Handschriften geweckte Anschauungsbedürfnis führte frühe das unter hellenistischem Einflusse stehende Judentum Alexandrias zu einer Verknüpfung von Wort und Bild in den biblischen Büchern, deren malerische Ausstattung sich natürlich an den ausgebildeten Stil antiker Illustrationsart anschloß. In dem erhaltenen Denkmälerbestande erscheinen die Darstellungen lateinischer Fassungen der christlichen Bücher als freie Nachahmungen griechischer Vorlagen.

Solche Vermittlung war nur in Alexandria möglich, das die antike Buchmalerei maßgebend beeinflußte und in der ägyptischen Papyrusmalerei eine ältere, allerdings nicht griechische Vorgängerin fand. Neben den illustrierten Texten entstanden früh auch textlose Bilder-



26. Das Opfer Abrahams aus der Enzyklopädie des Indienfahrers Kosmas.

handschriften oder solche mit nur kurzen Beischriften. Der im 4. Jahrhundert im kirchlichen Gebrauche der heiligen Schriften vollzogene Übergang von der Bilderrolle zur versendungsleichteren, erst in der christlichen Zeit zu großer Bedeutung gelangenden Buchform zwang auch die Bildausschmückung zur Anpassung an letztere durch Einstellung der Szenen in oder zwischen die Textseiten, was gegenüber der Bilderrolle eine sehr beachtenswerte Neuerung auch der Bildform und Bildordnung bedeutete. Diese Entwicklung konnte sich nur an einem Kunstmittelpunkte vollziehen, wo das literarische Interesse mit der Kunst so Hand in Hand ging wie in Alexandria.

Die vollständigste und unmittelbarste Vorstellung von der zu malerischer Bildwirkung entwickelten illusionistischen Buchmalerei Alexandrias vom 4. bis zum 6. Jahrhundert bietet die prächtige Pariser Psalterhandschrift (Bibl. Nat. 139), die im 10. Jahrhundert eine frühchristliche Vorlage mehrfach mißverstanden und vergröbernd, aber im ganzen sehr treu kopierte und z. B. in dem Bilde David als Hirt und Sänger die ganze Szene einheitlich in antiker Weise mit Beigabe der Personifikationen der Melodie und des hinter der Säule hervorlugenden Echos (Abb. 25) künstlerisch wirksam zusammenfaßte; sie bezeichnet eine hervorragende Höhe bildmäßiger Behandlung. Auch in dem griechischen Festkalender des Chronographen von 354, einer alexandrinischen Weltchronik, der christlichen Enzyklopädie des Indienfahrers Kosmas im Vatikan (Abb. 26), sowie im Pflanzenbuche des Arztes Dioskurides der Wiener Hofbibliothek, das nach einer alexandrinischen Vorlage des ersten Jahrhunderts für die Prinzessin Juliana Anicia, die Enkelin Valentinians III. angefertigt wurde, liegen mehr oder weniger stilgetreue Kopien alexandrinischer Buchmalereien vor. Den Stand der vornehmlich den Schilderungen des Neuen Testamentes sich zuwendenden syrischen Buchmalerei vertreten aufschlußreichst das 586 n. Chr. Geb. in der mesopotamischen Stadt Zagba vom Kalligraphen Rabula ausgemalte Evangeliar (Florenz, Laurenziana, Abb. 27) und das bekannte Etschmiadsin-Evangeliar. Die Vollbilder des ersteren weisen auf eine Bilderfolge zu den Hauptbegebenheiten der Heilsgeschichte zurück, für deren Darstellung zweifellos in Palästina das örtliche Interesse besonders lebhaft sein konnte, da der dortige Aufschwung kirchlicher Monumentalkunst unter Konstantin d. Gr. auch auf die Buchmalerei zurückwirken mußte. Die Miniaturen des Etschmiadsin-Evangeliars wurden früh für Armenien vorbildlich.

Wohl in einem hellenistischen Kunstzentrum, vielleicht Byzanz, entstanden die offenbar

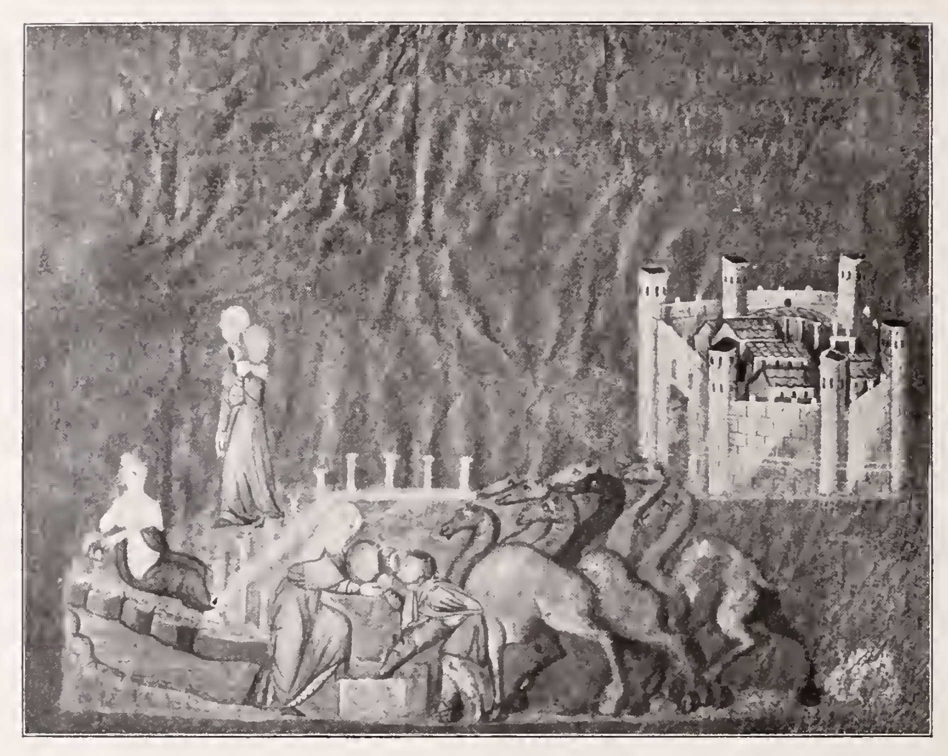
zu Geschenkzwecken für Kirchen und Klöster in silbernen und goldenen Unzialen auf Purpurpergament ausgeführten Prachthandschriften der berühmten Wiener Genesis (Abb. 28), des wahrscheinlich aus dem der Stadt Rossano benachbarten ehemaligen Basilianerkloster stammenden Bilderevangeliums (Abb. 29) und der in Sinope aufgetauchten Matthäusfragmente, alle drei im byzantinischen Geschmack, der in der Wiener Genesis den reinsten antiken Einschlag zeigt. Dagegen wurde für den Ashburnhampentateuch, wie die Rassentypen, Kopfputz und Schmuck der Frauen oder die hohen Hüte der Männer schließen lassen, eine orientalische — vielleicht jüdische oder syrische — Vorlage benützt, die an eindrucksvoller Schilderung der Ereignisse aus der Geschichte des Moses offenbar viel Gefallen fand.



27. Das früheste datierbare Beispiel der Kanonesanordnung im syrischen Rabula-Evangeliar v. J. 586.

Zahlreiche Züge verraten in diesen Denkmälern die Fortdauer guter Kunsttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Bauten, die Gewänder, die Gebärden der einzelnen Gestalten; der antiken Kunst ist auch die Einflechtung allegorischer Figuren zur Versinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die schon dem Chronographen von 354 geläufige Beigabe von Personifikationen zur Verdeutlichung der Örtlichkeiten entlehnt. Weder im technischen Verfahren, noch in der künstlerischen Auffassung wird mit der Überlieferung schroff gebrochen. Die frühchristlichen Miniaturen, in Deckfarben ausgeführt, gleichen Gemälden, verraten die Kenntnis antiker Wandbilder. Werden mehrere Szenen auf einem Blatte zusammengefaßt, so erscheinen sie meistens so geordnet, daß sie formal einheitlich wirken, nicht auseinanderfallen. Bemerkenswert ist die Scheu vor Wiedergabe heftig bewegter Vorgänge, leidenschaftlicher Stimmungen. Die Phantasie des klassischen Altertums hatte auf ihrer letzten Stufe die Richtung auf das Dekorative und Idyllische genommen. Es herrschte die Freude an glänzender Ausstattung des äußeren Daseins, die Sehnsucht nach einem behaglichen Stilleben. Beides erbte das frühchristliche Zeitalter. Die dekorative Richtung empfing in den ältesten Mosaiken, die idyllische in den Miniaturen, wie insbesondere die Wiener Genesis zeigt, deutlichen Ausdruck und hielt gerade hier manch liebenswürdigen Zug der so anmutenden Naivität der Antike glücklich fest.

Nach Farbengebung und Technik darf als hervorragendes Werk frühbyzantinischer Kunst das prächtige Emailkreuz aus dem Schatze der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom betrachtet werden (Abb. 30), dessen gedrungene Figurenzeichnung Anklänge an die derben Schnitzereien



28. Rebekka am Brunnen. Wiener Genesis.

der Türe von S. Sabina oder auch an die handwerksmäßige Sarkophagskulptur bietet, während die Szenen der Jugendgeschichte Jesu traditionellen Bildertypen folgen.

Die kleinasiatische Gruppe, aus der die byzantinische Plastik sich unmittelbar entwickelte, besitzt in dem Christusrelief aus Konstantinopel und dem aus der Gegend von Sinope stammenden Petrusrelief (beide in Berlin) sowie in dem Jonasdenkmal aus Tarsos (Newyork, Metropol. Mus.) sehr interessante Arbeiten des 4. und 5. Jahrhunderts. Während Rom allmählich der Stagnation verfällt, bringt das vorwärtsstrebende christliche Kleinasien eine Fülle des Neuen hervor.

2. Die frühchristliche Kunst in Rom.

Die christliche Lebensauffassung gewann zuerst Einfluß auf die Grabanlage, da die gemeinsame christliche Forderung der Bestattung im Gegensatz zur Verbrennung ganz bestimmte



29. Auferweckung des Lazarus; aus dem Codex Rossanensis.



30. Emailkreuz des Schatzes der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom.

Maßnahmen auslösen mußte. Sie konnten gerade in den gar mannigfaltigen Grabformen des Orients, in den Fels-, Trog- und Senkgräbern, in kreuzförmigen und mehrgeschossigen Ge-



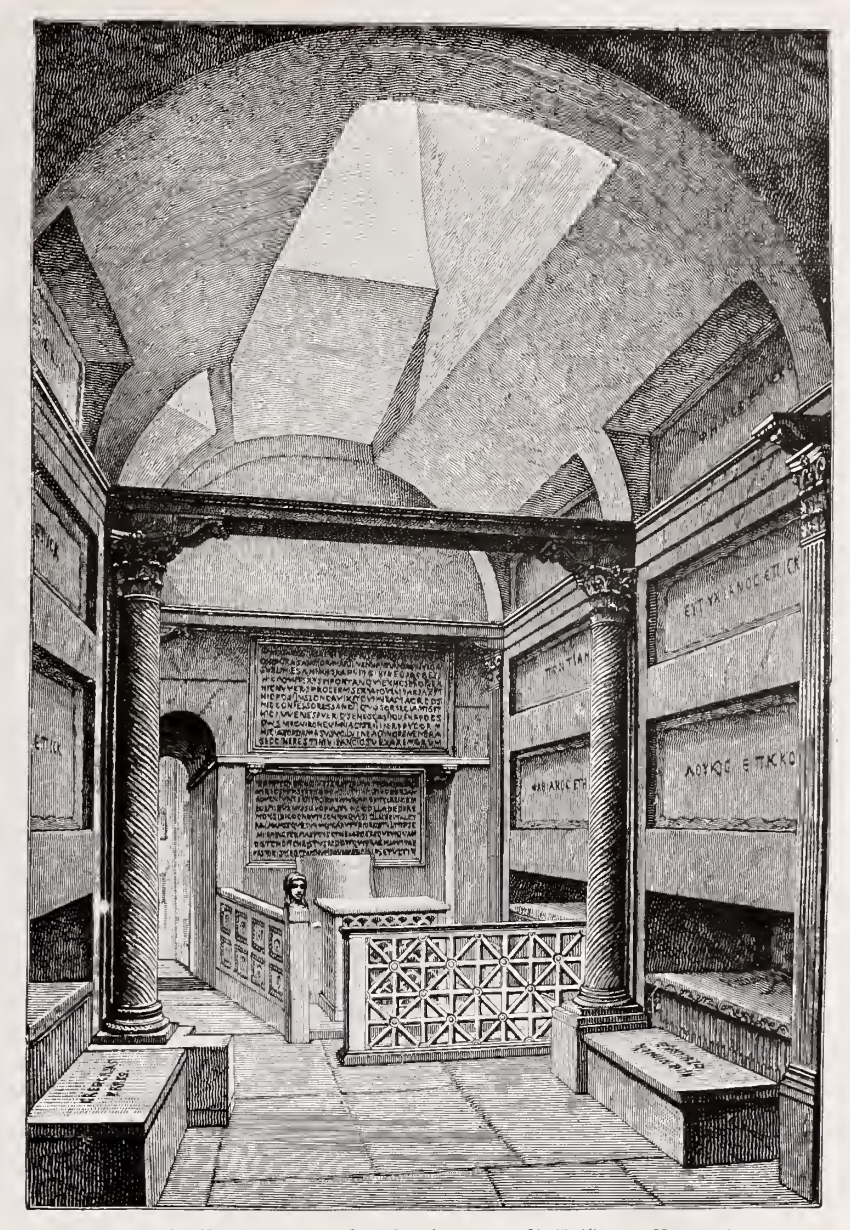
31. Grabanlage in Palmyra aus dem Jahre 259.

staltungen Palästinas, Syriens oder Ägyptens ausgestaltungsfähige Vorbilder benützen und gelangten vom Typus des Einzeln- oder Familiengrabes über das Sippen- oder Körperschaftsgrab zum unterirdischen Gemeindefriedhof, für dessen ausgedehntere Anlagen in Großstädten wie Rom oder Alexandria günstigere Verhältnisse gegeben waren. Wie reich sich die Ausschmückung heidnischer Sippengräber entfaltete, beweist die vor ungefähr zwanzig Jahren entdeckte, von 160 v. Chr. Geb. bis 259 n. Chr. Geb. (Abb. 31) erweiterte Katakombe von Palmyra, deren Porträts und sonstige Bildbeigaben auf eine späthellenistische Hand des 2. Jahrhunderts hindeuten. In Sizilien und Unteritalien setzte ziemlich gleichzeitig die Entstehung christlicher unterirdischer Begräbnisstätten mit Anschluß an hellenistische Hypogäengedanken und mit baldiger Erweiterung zu Gemeindefriedhöfen ein. Nirgends aber zeigte das christliche Begräbniswesen abwechslungsvollere Entwicklung als in der mit wenigen Anlagetypen sich begnügenden Gräberwelt Roms, deren gewaltige Ausdehnung und mannigfaltige Ausstattung mit allen Mitteln der Malerei, Plastik und Kleinkunst immerhin zu der jetzt allmählich berichtigten Annahme verleiten konnten, hier den Ausgangs- und Mittelpunkt frühchristlicher Stilbildung zu suchen.

Allerdings bleiben der früheste Schauplatz christlicher Kunstübung in Rom die Katakomben. Mit diesem von einer bestimmten Örtlichkeit vor den Toren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Christen bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdische christliche Begräbnisstätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandria, vor; doch ragen die römischen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künstlerische Bedeutung weithin über alle anderen hervor, vielleicht bis in das 1. Jahrhundert zurückgehend. Bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts blieben sie als Begräbnisstätten im Gebrauch; doch wurden sie schon im 4. Jahrhundert überwiegend als Heiligtümer angesehen. Der Schmuck, den sie seitdem empfingen, ist ihnen nicht mehr ausschließlich eigentümlich; für die ersten drei Jahrhunderte dagegen bilden sie fast unsere einzige Quelle frühchristlicher Kunst.

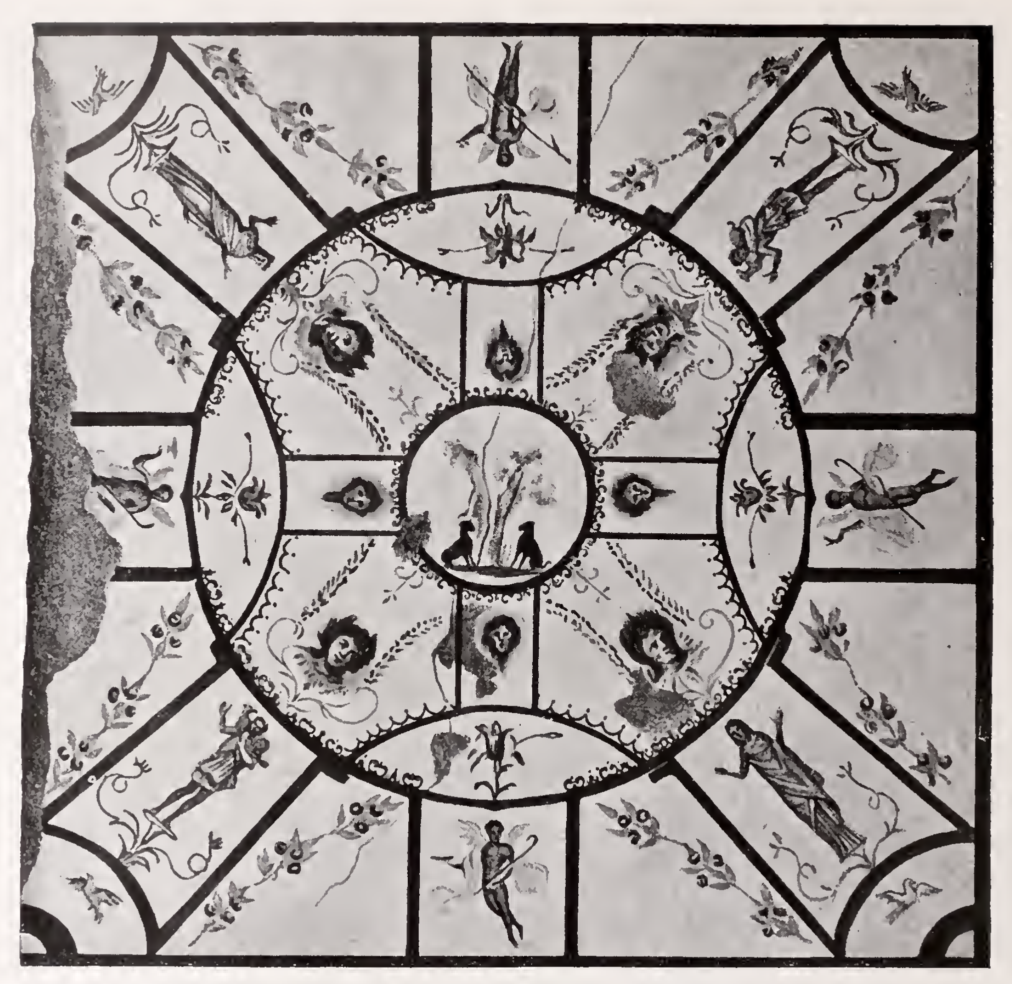
Anlage und Ausschmückung der Katakomben. Bis zu den Christenverfolgungen im 3. Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen, überhaupt, da sie unter gesetzlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen in den Seitenwänden, in denen die Leichname der Gläubigen beigesetzt wurden. Die Gräber wurden mit

Platten geschlossen und auf diesen Name, Alter, Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmenzweig usw.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgsam legten die Hinterbliebenen zu den Toten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen und anderes. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, die mit reicherem Schmuck bedacht, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (Abb. 32). In solche Krypten verlegte man gern die Gräber der Märtyrer; in der Tat bieten die Krypten häufig ein Grab, an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen und von einem Bogen überspannt, mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet. Unter den ältesten Katakombenanlagen Roms seien jene der Priscilla und der Flavia Domitilla (1. Jahrh.), die Kalixtuskatakombe, die vom Papste Damasus erweiterten Krypten der heil. Lucina, die durch schöne Deckenmalereien ausgezeichnete Crypta quadrata (2. Jahrh.) besonders erwähnt.



32. Die Papstkrypta. Katakomben von S. Callisto. Restauriert.

Die Gemälde der Katakomben. Wichtiger als die natürlich stets beengte bauliche Anlage, die eine eigentliche Architektur gar nicht entwickeln ließ, ist die malerische Ausschmückung der Katakomben. Je älter sie ist, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Teilen, desto geringer ist die Summe besonderer christlicher Vorstellungen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der heil. Lucina aus dem 2. Jahrhundert (Abb. 33) den gleichen Charakter wie römische Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreissegmenten stets auf die Grund-



33. Deckengemälde der Katakombe S. Lucina in Rom.

figur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich zierliche Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises mit dem Bilde des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt. Wie der malerische Schmuck des antiken Grabes sich an die dem veränderten Zwecke angepaßte Decken- und Wanddekoration des Hauses anschloß, so erhielten sich in der Katakombenausmalung lange Zeit Nachklänge des vierten pompejanischen Dekorationsstiles.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Kalixtkatakomben, erinnern wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der frühchristlichen Periode. Die Madonna, ein jugendlich-kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken Frauen gemahnend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann im bloßen Mantel, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, der mit halberhobener Rechten auf das



34. Decke im Coemeterium majus. Anfang des 4. Jahrhunderts.

neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist und in der Linken eine Rolle trägt.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder zeigt untergeordneten künstlerischen Wert und flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits künstlerische Individualität aus. Im großen ganzen war die ältere römische Katakombenmalerei oft nur eine Kunst aus zweiter Hand, ein getrübtes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte, und selbst der große Zuwachs an neuem Bildstoffe in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts war nicht Ertrag einer nur lokal-römischen Entwicklung der sepulkralen Malerei. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen, beliebt (Abb. 34). Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern wurden bald mit Rücksicht auf Raumgesetze geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder verbanden sich inhaltlich zu einer die Glaubenswahrheiten widerspiegelnden Einheit. Wie die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe fesselt uns in den ersten Äußerungen einer nachmals so mächtigen und unermeßlich reichen Kunst die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden mit Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge, den Kern des Ereignisses.



35. Verstorbene zwischen dem Pädagogen und der Ecclesia Mater. Arkosolbild aus der Priscillakatakombe.

Darstellungskreise der Katakombenmalerei. Uns interessiert ebensosehr, welche biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Eine ähnliche Umdeutung vollzog die christliche Gedankenarbeit bei der Darstellung des „guten Hirten", der auf der Vorstufe häuslichen Wandschmuckes im Kreise der an griechische Kunstformen, wie des selbst auf antiken Graburnen begegnenden widdertragenden Hermes, gewöhnten Christengemeinde von Alexandria vorgebildet sein mochte. Vertrat hier das genrehafte Sinnbild dem Christen die Person des Heilandes, dem das Gebet galt, so mußte der übrige Darstellungsinhalt der betreffenden Grabmalerei als naturgemäße Ergänzung den Gebetsinhalt und den Beter selbst wenigstens in symbolischer Andeutung bieten, womit freier Neuschöpfung ein weites Feld sich öffnete. Gleich in ihren Anfängen schuf die frühchristliche Kunst ein Bindeglied, durch das sie den gesamten malerischen Grabschmuck zur Gestalt des Heilandes in Beziehung setzte: das ist die Orans, deren Zuwendung zum guten Hirten den Zielpunkt aller Berufungen um Gottes Hilfe bezeichnet und in der Gebärde Gebet und Anbetung zugleich ausdrückt (Abb. 35). Die Frage richtet sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätten.



36. Darstellung eines Mahles aus den Katakomben von S. Callisto.

Nichts lag näher, als solche Bilder hier einzustellen, die sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulkrale Bedeutung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl das Alte wie das Neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Abraham, Noah, Hiob, David, Jonas, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Lazarus usw. Die Tatsache, daß alttestamentliche Vorgänge in den frühchristlichen Grüften Roms am frühesten



37. Anbetung der Weisen. Fresko der Katakombe SS. Pietro e Marcellino in Rom (3. Jahrhundert).



38. Die Paulskirche in Rom.

und häufigsten dargestellt wurden, mag sich vielleicht auf dem Umwege über Alexandria erklären, dem das Judentum in seinen Gebeten die älteste literarische Grundlage eines solchen Typenschatzes vermitteln konnte. In den Festgelagen, die in den Katakomben (SS. Pietro e Marcellino, Domitilla, Callisto [Abb. 36] u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmahl deutlich an. Nur empfing das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Mahle der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig als die wunderbare Erscheinung Christi auf Erden. So finden die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier (Abb. 37) und die Wunder des Herrn einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, wurden dem Bilderkreise einverleibt. Diese Darstellungskreise waren weder auf Rom noch auf die Katakomben allein beschränkt. Die figürlichen Kapitellsdarstellungen in der Kirchenruine von Tschardagh-Kjöi, welche Daniel als Oranten zwischen den aufspringenden Löwen und den vom Engel herbeigetragenen Habakuk bieten, bestätigen ihre weit zurückreichende Geltung im Oriente.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehungen auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren (Taf. II) Platz gefunden.



Brustbild einer Verstorbenen aus den Katakomben.





39. Inneres von S. Clemente in Rom.

Über die unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Fossors Diogenes in der Katakombe SS. Pietro e Marcellino zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel.

Frühchristliche Basiliken in Rom. Frühchristliche Basiliken haben sich in Rom, das lange als allein bestimmender Faktor ihrer Entwicklung galt und ihren Raumbau mit Holzdächern schloß, nicht unversehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des 4. Jahrhunderts, die nach den noch feststellbaren Anhaltspunkten offenbar palästinensischen Vorbildern folgende (Abb. 3 und 4) Peterskirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans vollendet. Die konstantinische Paulskirche wich aber noch im 4. Jahrhundert einem Neubau (386), den der Architekt Cyriades ausführte. Sie ist nach dem Brande vom Jahr 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden (Abb. 38). Aber auch, als beide im Zeichen der aufblühenden Märtyrer- und Heiligenverehrung errichteten Kirchen noch aufrecht standen, zeigten sie vielfach Spuren schmückender Tätigkeit fast aller folgenden Jahrhunderte.

Von den römischen Basiliken, die wenigstens teilweise aus frühchristlicher Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura und andere, fesselt in konstruktiver Beziehung besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, die quergespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon die einfache Säulenbasilika verlassen und mit dem Stützenwechsel zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, der allerdings nicht in Rom weitersproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber fruchtbare Entwicklung fand.



40. S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Besser als die Innenansicht von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente über die innere Einrichtung der Basilika (Abb. 39). S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als bis ins 4. Jahrhundert zurückreichende Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteils durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken ein Raum für die Sänger oder die niedere Geistlichkeit abgesondert, ein niedriger Chor, mit dem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln, verbunden waren. Neben dem Ambo stand häufig ein reich geschmückter Leuchter für die Osterkerze. Zu dem Altar in der Tiefe des Mittelschiffes führten, besonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, mehrere Stufen empor. Über ihm erhob sich, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ziboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen, zuweilen von gesäultem Umgange eingeschlossenen Apsis hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze. Nicht später als im 6. Jahrhundert entstand die 1899 wieder aufgedeckte älteste Muttergotteskirche Roms (S. Maria antiqua) mit dreiteiliger Presbyteriumsanordnung. Die rege frühchristliche Bautätigkeit Roms, wo möglicherweise die zunehmende Verwendung von Profanbasiliken für Kultzwecke die Hinneigung zu prächtiger Weiträumigkeit begünstigte, griff auch auf andere Städte Italiens wie Neapel, Mailand u. a. über und zog selbst die dalmatinische Küste mit mehreren größeren Basilikaanlagen Salonas in ihre Einflußsphäre.



41. Die Kreuzigung Christi aus S. Maria antiqua in Rom.

Ausschmückung der frühchristlichen Basiliken. Entbehrte auch das Äußere der frühchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des 5. Jahrhunderts zeigen z. B. plastisch dekorierte Türen und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfingen die Räume der Basiliken durch die Malerei. Ihr neuer Monumentalstil, der im Mosaik über die wirkungsvollsten Ausdrucksmittel verfügte, wurde der glänzendste Herold für den Sieg des Christentums und die wachsende Bedeutung der Kirche. Aus der dekorativen Wandmalerei des christlich-antiken Hauses mit ihren bildnismäßigen und genrehaften Elementen ging mit fortschreitender Ersetzung des heidnisch-mythologischen Bildstoffes durch den christlichen die kirchliche Malerei hervor. Den innigen Zusammenhang zwischen der Ausschmückung des Profanhauses und dem neuen Kultus bestätigt der Bericht des Asterios von Amaseia über die Umwandlung eines antiken Hauses in eine christliche Kirche, bei der die heidnischen Bilder durch christliche Geschichten, die Porträts durch Heiligendarstellungen ersetzt wurden, sonst aber alles andere unverändert blieb. Im Bauorganismus der Basilika erwuchs eine besondere Aufgabe mit der künstlerischen Belebung der Obermauern über den Säulenarkaden und zwischen den Fensterreihen des Mittelschiffes (Abb. 40), sowie mit der Ausschmückung der Apsis, für welchen Zweck die schon im Fußbodenschmucke des antiken Hauses eine Rolle spielende Mosaiktechnik besonders geeignet erschien. Die frühchristliche Symbolik entwickelte sich daher auch, wie der vor wenigen Jahren aufgedeckte Mosaikboden des Domes von Aquileja aus dem ersten Viertel des 4. Jahrhunderts, kirchliche Mosaikböden in Syrien, Jerusalem, Ephesus und Milet beweisen, überaus fruchtbar. Das Übergreifen des mit farbigem Marmor untermischten Glasmosaiks, dessen Materialreize durch die Lichtreflexe auf gekrümmten Flächen die künstlerische Wirkung ungemein steigerten, auf Apsiden und Kuppeln, sodann auf die ausgedehnten Flächen des Langhauses war nur eine sachgemäße Ausdehnung eines in seinem ganzen Werte erkannten Dekorationsprinzipes. Hinter diesem Glanze standen Fresken- und Tafelmalerei erheblich zurück.

Frühchristliche Fresken- und Tafelmalerei. Von den wenigen Resten der frühchristlichen Freskenmalerei Roms interessieren namentlich die Darstellungen in der Kirche S. Maria antiqua auf dem römischen Forum. Unter ihnen bietet eine dem 8. Jahrhundert zurechenbare Kreuzigung mit getrennt genagelten Füßen, offenen Augen und langem Gewande Christi den bis ins hohe Mittelalter verfolgbaren Typus (Abb. 41). Die Gemälde des Vorhofes, zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert gemalt, erregen, abgesehen von einer Madonna mit dem Papste Silvester und anderen Heiligen, durch die Geschichte Josephs und die griechischen Namen der dem thronenden Erlöser beigeordneten Heiligen, jene der viereckigen Kammer links von der Apsis durch die Darstellungen der Legende des heil. Quiricus und seiner Mutter Julitta besonderes Interesse. Noch älter, nach der Mitte des 5. und nicht über die erste Hälfte des



42. Mosaik aus S. Costanza in Rom.

6. Jahrhunderts ansetzbar, ist das berühmte, auf Nußbaumholz ausgeführte Salvatorbild der römischen Kapelle Sancta Sanctorum, dessen Erwähnung bis in die Tage des Papstes Stephan II. (752—757) zurückreicht. Als acheropoiita (nicht von Menschenhänden gemacht) hochverehrt, erhielt das Bild unter Innocenz III. (1198—1216) eine nur das Haupt freilassende Silberbekleidung, in welcher auch ein Türchen die Füße nach Erfordernis für Waschungen, Salbungen oder Verehrungsküsse zugänglich machte. Die erst vor kürzester Zeit ausgeführten Untersuchungen Wilperts haben festgestellt, daß das ehrwürdige Bild in fast natürlicher Größe, sehr frischen Farben und bester Ausführung den nimbierten Heiland auf edelsteinbesetztem Throne mit einer Rolle in der Linken und mit erhobener Rechten zeigt und lateinischen, speziell römischen Ursprungs ist.

Technik und Darstellungskreise der frühchristlichen Mosaikmalerei. Die Mosaikmalerei war in der römischen Kaiserzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits vereinzelt in Katakomben verwendet und fand nun in Basiliken seit Konstantin eine so eifrige Pflege, daß sie geradezu als typisch für die frühchristliche Zeit gilt. Den Fußboden und teilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten, an den Oberwänden, am Triumphbogen, an der Wölbung der Apsis erglänzten Gemälde, ornamentale und figürliche Schilderungen, aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, zusammengesetzt.

Die Wirksamkeit der Mosaikmalerei ist festen und engen Schranken unterworfen. Schon die Teilung des Werkes, die mechanische Übertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand und in Farben — denn der Mosaikarbeiter komponiert in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zuge der Linien, den feinen Übergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzugänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche



43. Mosaik aus S. Cosma e Damiano, Rom.

Vorteile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler als jede andere Art malerischer Technik, findet aber in der die Loslösung der Würfel von dem Bewurfe fördernder Wandfeuchtigkeit und in der Veränderung gewisser Farben bestimmt gezogene Grenzen. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, der die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der frühchristlichen Jahrhunderte stempelt.

Leider sind trotz der dauerhaftesten Technik viele Mosaiken bei Um- und Neubauten völlig zerstört, viele durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert worden. Urteile über ihren künstlerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur mit einer gewissen Zurückhaltung abgegeben werden. Auch auf diesem Gebiete fließen späte antike und frühe christliche Werke fast unmerklich ineinander, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Costanza, Kapelle der heil. Rufina und Secunda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der heil. Rufina, einst ein Portikus des lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenschmuck goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhundert entstammenden Werkes hin. Derselben Zeit zählen die Mosaiken vom Tonnengewölbe von S. Costanza mit Eroten, Vögeln, Weinranken und traubenlesenden und kelternden Genien zu (Abb. 42).

Den umfangreichsten Mosaikfußboden des 4. Jahrhunderts besitzt der Dom zu Aquileja. Seine Jonasszenen, die neben eucharistischen Darstellungen besonders interessieren, schlagen einen ganz köstlichen Ton naiver Schilderung an.

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apsis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt



44. Apsismosaik in S. Pudenziana, Rom.

Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Über ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Band oder Streifen eingesäumt, auf dem zwölf Schafe, je sechs auf jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, die Apostel symbolisierend, geschildert sind (Abb. 43). Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehem versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Paradiesesflüsse. Erst im 5. Jahrhundert, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. Im Scheitel des Bogens thront das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistensymbolen umgeben; tiefer unten aber drängen sich die weißgekleideten Ältesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Eine mehrzeilige metrische Inschrift preist unter den Apsisbildern den Kirchenheiligen und gedenkt rühmend des Stifters des Werkes. Solche tituli, die z. B. in der vom heil. Ambrosius vollendeten Mailänder Basilika (379—386) Szenen des Alten und des Neuen Testamentes erläuterten, wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter (Walafried Strabo und Ekkehard) verfaßt. In Abschriften verbreitet, sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

Von dem Aufstellen oder Aufhängen der Tafelbilder der Heiligen an den Kirchenwänden ging man bald zur Übertragung der Darstellungen auf die Wand selbst durch Fresken- oder Mosaiktechnik über. Die seit dem 4. Jahrhundert sich einbürgernden Heiligenmartyrien erweiterten den Darstellungskreis und ließen gleich vielen neutestamentlichen Vorwürfen, für die nicht der Niederschlag einer festen Überlieferung vorlag, dem Maler wenigstens größere Freiheit. Zum Teil mochte sich die Typenbildung neutestamentlicher Szenen in Anlehnung an die antikisierende Wandmalerei Alexandrias abgespielt haben, da in Rom seit dem Ende des 2. Jahrhunderts eine rasche Zunahme typischer Bilder einsetzte. Mit dem im 6. Jahrhundert



45. Apsismosaik in S. Paolo vor den Mauern von Rom.

wahrnehmbaren Streben der Unterordnung aller figürlichen Bildelemente unter die Forderungen der Flächenkomposition und mit der Ausschaltung alles entbehrlichen Beiwerkes lenkte die Malerei zur Vertiefung der geistigen Charakteristik der Heiligengestalten hinüber, die der ikonographischen Bedeutung der Darstellungen sehr zustatten kam. An Stelle des malerisch illusionistischen Prinzipes trat ein monumentaler Dekorationsstil von ausgesprochen repräsentativer Komposition, wie sie im Geiste der Erweiterung alter und der Ausbildung neuer Zeremonialbilder lag und der Ausgestaltung, Zusammenfassung und Umordnung symbolischer und historischer Bildmotive entsprechen konnte. Zum Zuge des Repräsentativen gesellte sich ein in der Bildnistreue nicht einmal dem Herrscher schmeichelnder Realismus, der die Gestalten handfester, die Köpfe herber, Bewegungen und Gebärden steifer werden ließ. Bis zu den Mosaiken des 7. Jahrhunderts übten repräsentative Flächenkomposition und historischer Realismus, zwei Hauptgesetze des altbyzantinischen Monumentalstiles, ihre auch die abendländische Malerei mitbestimmende Rückwirkung aus, der sich kein Gebiet der damaligen christlichen Kulturwelt — wie Ravennas Mosaiken glänzend bestätigen — entziehen konnte.

Frühchristliche Mosaiken Roms. Die römische Mosaikkunst leistete schon im 4. Jahrhundert Vortreffliches, indes im fünften Ravenna — unter Theodorich nach Berufung römischer Mosaizisten — die musivische Kunst am vielseitigsten weiter entwickelte, und namentlich seit der Regierung Justinians (527—565) auch im oströmischen Reiche diese Ausstattungsweise bei fortschreitender Abschwächung der klassischen Reminiszenzen immer mehr eigenartige Geltung errang. Für eine innere Weiterentwicklung waren die Kräfte Roms zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarken. So blieb es denn bei einer mehr äußerlichen Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem 5. Jahrhundert entstammen die Mosaiken in der unter den Päpsten

Cölestin I. und Sixtus II. errichteten und ausgeschmückten Kirche (422—440) S. Sabina, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidenkirche an der Rückwand). Das Apsisbild in S. Pudenziana (Abb. 44) aus der Zeit des Papstes Siricius (384—397), zwar verstümmelt und stark restauriert, zeigt in der Anordnung des Gemäldes und in der Zeichnung der einzelnen Gestalten von den späteren Darstellungen große Abweichungen, die man wohl noch auf lebendigen Einfluß der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, ihre Bewegungen mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudenziana und Praxedis in leichte Falten gelegt, während im Hintergrunde rechts und links von dem Golgathafelsen mit hochragendem Kreuz konstantinische Bauten erscheinen. Gruppenaufbau und malerische Perspektive sind ansprechend beherrscht. Zwischen 352—366 fallen die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem Alten Testamente), zwischen 432—440 die Triumphbogengemälde (Kindheit Christi). Letztere erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen und sind offenbar nach einer älteren Bilderfolge des Kindheitsevangeliums kopiert. Die Mosaiken von St. Paul (Abb. 45) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande von 1823 ein gutes Bild ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das 6. Jahrhundert, in dem (526—530) die Apsis in S. Cosma e Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die heil. Kosmas und Damian, Papst Felix und der heil. Theodorus, alle stehend dargestellt, sind lange nicht so gut wie in S. Pudenziana gruppiert. Die Gesamtfarbenwirkung erreicht jedoch gerade hier eine nur selten wieder vorkommende Großartigkeit, obzwar sich sonst später der Änderung des Farbentones im allgemeinen eine Einbuße der früheren Helligkeit beigesellt hat.



46. Statue des guten Hirten. Rom, Lateran.

Während auf der einen Seite ein asketischer, der Welt abgewandter Zug betont wird, erwacht auf der anderen Seite die Freude an schmuckreichen, mit Putz fast überladenen Gewändern. Der höfische Pomp, seit der Übersiedelung der Kaiser nach Konstantinopel unter orientalischen Einflüssen gesteigert, findet hier seinen Widerhall. Bereits die Figur des heil. Theodor in S. Cosma e Damiano zeichnet sich durch eine reich verzierte Chlamys aus; noch auffälliger erscheint in dem Apsisbilde in S. Agnese das schwere kaiserliche Prunkkleid der Hauptheiligen. Die musivische Dekoration in S. Agnese fällt zwischen 625—638. Dann tritt eine längere Pause ein. Erst im 9. Jahrhundert hebt sich wieder die Kunstpflege. Zahlreiche Basiliken (S. Prassede, S. Maria in Dominica, S. Cecilia, S. Marco usw.) empfangen jetzt musivischen Schmuck. Der Blick der Künstler ist nach rückwärts gerichtet; sie wagen keine selbständige Schöpfung, sondern wiederholen ältere Werke. So ist z. B. das Apsisbild in S. Prassede eine deutliche Nachahmung des Mosaikgemäldes in S. Cosma e Damiano. Als sich aber Rom



47. Frühchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.

zu neuer Kunsttätigkeit ermannte, entstammten die Kräfte teilweise nicht dem altheimischen Boden; die umsäumenden Blumengewinde des Apsismosaiks der von Paschalis I. gestifteten Zenokapelle in S. Prassede weisen auf das Kuppelmosaik der Sophienkirche in Saloniki zurück.

Die frühchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere frühchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des heil. Hippolytus, 1551 bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Osterzyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des heil. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht dem 13. Jahrhundert und zwar Arnolfo di Cambio oder einem seiner Schüler zugewiesen. Eine der schönsten frühchristlichen Statuen, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Lateranmuseum (Abb. 46). Den Ursprung des Kopftypus des guten Hirten ist man geneigt aus dem Porträt Alexanders d. Gr. abzuleiten. Die verschiedenen Kaiserstandbilder, denen man gerne die Haltung eines Redners oder Verhandlungsleiters gab, konnten sich bei allem Bestreben, ein überzeugendes Wirklichkeitsbild zu schaffen, von klassischer Pose nicht immer frei machen. An römische Vorbilder knüpfte zunächst die Bildnisplastik an, in der jedoch byzantinischer Realismus sich durchsetzte und auch ägyptischer Einfluß die richtunggebende antike Tradition allmählich aufzehrte. Die Nachblüte des historischen Reliefs, das an der Ausführung großer Staatsaufträge Gelegenheit zu mannigfachster Betätigung fand, kam natürlich auch der eigentlich christlichen Plastik zustatten. In der Sarkophagskulptur, die zur Erhöhung der Wirkung auch den Reiz der Farbe heranzuziehen verstand, regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden mitunter durch Säulen und Pilaster, vereinzelt durch Lorbeer- oder Ölbaumeinschaltung in verschiedene Szenen gegliedert. Im Anfange fanden die übernommenen Sinnbilder und das Genre, mit Porträtgestalten vereint, gern gewählte Verwendung: Darstellungen aus dem Hirtenleben begünstigte das Bedürfnis des Hinweises auf den guten Hirten. Der Muschelschild in der Mitte der römischen Sarkophage umschließt die Brustbilder der Beigesetzten (Abb. 47).



48. Frühchristlicher Sarkophag aus S. Maria antiqua in Rom.

Die Reliefreihen bieten Szenen des Alten und Neuen Testamentes, wie Noah, die Opferung Isaaks, Moses bedrängt von Unzufriedenen, die Schuhe lösend, das Quellwunder, Jonas, Speisung Daniels, Hiob, Auferweckung des Lazarus, Heilung des Blinden, Gichtbrüchigen und der Blutflüssigen, Kanawunder, Erweckung des Sohnes der Witwe, Begegnung mit dem Hauptmanne, Gesetzes- und Schlüsselübergabe sowie verschiedene Begebenheiten aus der Passionsgeschichte Christi, auch der Petrus- und Paulusiegende. Der Reliefschmuck wurde auf die Vorder- und Schmalseiten verteilt, während die der Wand zugekehrte Rückseite wie bei heidnisch-römischen Sarkophagen unverziert blieb. Die Szenenauswahl hatte den Glauben an das Fortleben nach dem Tode, die wunderbare Macht und Hilfe des Heilandes im Auge und wurde auch durch den Inhalt der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien mitbestimmt.

Die Gruppenanordnung erfolgte mit Rücksicht auf formale Kunstregeln. An die Ecken wurden gern solche Szenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abschließenden Charakter hat, wie z. B. der Felsen, aus dem Moses Wasser schlägt, oder der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, so werden diesem rechts und links fast regel-



49. Arkadensarkophag vom Ende des 4. Jahrhunderts: Übergabe des Gesetzes an Paulus. Ravenna, S. Francesco.



50. Baumsarkophag aus Arles.

mäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Gesetztafeln durch Moses angereiht, weil dann für die Hand Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Daniel zwischen den Löwen nimmt meist eine zentrale Stellung ein. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, z. B. Köpfe, verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen selbst, regelmäßig aus drei Figuren bestehend, haben keine feste Ordnung; die gleichen kehren so häufig wieder, daß man auf das Vorhandensein gemeinsamer Vorlagen schließen darf, aus welchen die Steinmetzen, ähnlich wie die römischen Sarkophagarbeiter, die verschiedenen Szenen entlehnten. Wir denken an zusammenfassende bildliche Darstellungen der biblischen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in denen Wort und Bild sich gegenseitig ergänzten und aus denen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die späteren Miniaturmaler, schöpften. Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeum (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts. Die 49 Vierzeiler, 24 aus dem Alten und 25 aus dem Neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften zu schon ausgeführten oder vielleicht erst auszuführenden Wandgemälden, möglicherweise sogar nur als kurzgefaßte Bilderbibeln



51. Sogenannter Sarkophag Valentinians III. Ravenna:
Christus- und Apostellämmer auf dem Paradiesberge.



52. Sarkophag mit einer Darstellung der Arche Noah. Trier.

zu deuten, welche Künstlern als Vorlage dienten. Nach der Einnahme Roms durch Alarich 410 kam wahrscheinlich die Tätigkeit der Sarkophagbildhauer ins Stocken; doch setzte schon seit der Mitte des 4. Jahrhunderts ein in technischer und stilistischer Hinsicht immer offenkundiger werdender Verfall ein, der auch in der ravennatischen Gruppe unaufhaltsam fortschritt.

Mit christlicher Lehre und christlicher Begräbnissitte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Rom, Mailand und Südfrankreich repräsentieren die vorwiegend vom hellenistischen Kleinasien beeinflußte hellenistisch-christliche Gruppe, Ravenna die orientalisch-christliche unter Abhängigkeit von Syrien und Ägypten. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der hier vom 4. bis zum 6. Jahrhundert erhaltenen Werke beläuft sich auf nahezu 300, in Rom auf mehr als 500.

Viele Sarkophage, namentlich der älteren vatikanischen Gruppe, erweisen sich nur als handwerksmäßige Nachahmungen fremder Vorbilder und weisen mit Benützung gleicher Sargtypen, mit oft überraschender Übereinstimmung der Kompositionen und der Bilderanordnung, durch stilistische und technische Verwandtschaft auf die Anfertigung in einem Fabrikations-



53. Holzrelief. Tür in S. Sabina in Rom.

zentrum hin. Als solches kommt wohl für die Minderzahl der Fund- oder gegenwärtige Aufbewahrungsort in Betracht, da die Einfuhr solcher Stücke namentlich auf dem Wasserwege möglich war, wenn auch gleichzeitig griechische Wanderkünstler Kunstformen ihrer Heimat weit im Abendlande selbst zu verbreiten Gelegenheit fanden. Doch überwog zweifellos die Ausführung an Ort und Stelle.



54. Die Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand.

Man hat den Sarkophagbestand in eine alexandrinische, eine kleinasiatisch-antiochenische und römische Gruppe geschieden und auch einige andere örtliche Unterscheidungsgrenzen festgelegt. Die sicher noch dem 3. Jahrhundert zuzählende alexandrinische Gruppe, deren malerische Flächenkomposition das gute Verständnis der Antike für anatomische Gliederung der Figur und fehlerfreie Verhältnisse bewahrte, stellte das Sinnbild des guten Hirten und die Orans an die hervorragendste Stelle (Abb. 48), betrachtete aber auch Jahreszeitensinnbilder als zulässig; die bei manchen Stücken gewählte Oberflächenriefelung behinderte die Anordnung ausgedehnter Szenen. Reichere Abwechslung bietet die kleinasiatisch-antiochenische Gruppe mit dem auch in Rom und Gallien verbreiteten einreihigen Figurenfriese, mit der zweireihigen Reliefanordnung, mit dem architektonische Gliederung aufnehmenden Sieben- und Fünfnischentypus der Arkadensarkophage (Abb. 49), statt deren Säulen (Abb. 50) auch Baumumrahmung der Nischen gewählt wurde. Die dem 4. Jahrhundert zuzählbaren, aber wohl auf einen älteren Typus zurückgehenden Arkadensarkophage verfügten über eine ungemein günstige Einstellungsmöglichkeit für den viel reicher gewordenen, nach klarer, zyklischer Zusammenfassung verlangenden Bildstoff, dessen Gestalten sich bis zur völligen Figurenloslösung abzurunden und auch durch Haar- und Gewandbehandlung von älteren Sarkophagtypen zu unterscheiden begannen. Die römische Sarkophagplastik bewegte sich vielfach in Nachahmung hellenistischer Sargtypen,



55. Fragment eines Konsular-Diptychons. Liverpool, Museum Meyer.

stellte in die obere Reliefreihe der besonders beliebten Doppelsärge in muschelförmigem Schilde (Abb. 47) die Bildnisse der Beigesetzten ein und ließ den Reliefschmuck nie auf die Schmalseiten übergreifen. Die zyklisch geordneter Bildfolgen entbehrende eklektische Typenmischung, bei der freie Erfindung schon zum Scheine herabsank, trug Züge eines unaufhaltsam fortschreitenden Stilverfalles und starker Einbuße schöner Proportionen und richtigen Bewegungsverständnisses. Unter den Sarkophagbeständen der römischen Provinzen stehen die Leistungen des eine förmliche Lokalschule bildenden Arles auf gleicher künstlerischer Höhe wie die römischen Arbeiten; der aquitanische, nach unten sich verengernde Truhentypus zeigt in Form wie Dekoration eine gewisse Selbständigkeit, während bei dem Noahsarkophage in Trier (Abb. 52) Anklänge an Freskenmotive in El Baganat überraschen.

Eine verhältnismäßig große Zahl von Sarkophagen (57), deren Entstehung zwischen das 5. und 7. Jahrhundert fällt, hat sich in Ravenna erhalten. Mit Ausnahme zweier oder dreier der Spätzeit sind sie aus gewiß auf dem Seewege eingeführtem griechischem Marmor hergestellt, prägen den architektonischen Gedanken mit einer gewissen Strenge aus und scheiden sich in Figuren- und ornamentalisch-symbolische Sarkophage. Zunächst verkörperte sich halbantike Herrscheridee an einem auf hellenistische Motive zurückgreifenden kräftigen Stile; dann führte die spezifisch-christliche Erlösungsidee einen ganz neuen, dem Gedanklichen zuneigenden Stil herauf, der des Symboles immer weniger entraten konnte, bis letzteres z. B. an dem sogenannten Valentinians-Sarkophage (Abb. 51) die Alleinherrschaft in der ravennatischen Sarkophagdekoration an sich riß. Die Ecken der gewölbten oder pultdachähnlichen Deckel sind öfters mit Akroterien besetzt (Abb. 49). Außer biblischen Szenen und Christus nebst den Aposteln finden Kreuze, Vögel, syrische Dattelpalmen als Andeutung des Paradieses, andere Pflanzen und symbolische Lämmer als Schmuck der auch mit Spiralsäulen gegliederten Sarkophagwände abwechslungsvolle Verwendung. Die Symbolik berührt sich mehrfach mit Motiven koptischer Grabsteine des 7. und 8. Jahrhunderts. In Afrika waren als Deckelschmuck der Sarkophage Mosaiken beliebt. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung, obzwar in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst (Abb. 52) nachklingt. Für eine mehrfach aus prokonnesischem Marmor hergestellte Gruppe von Sarkophagen darf die Umgebung der Fundstätte dieses Materials, die Marmara-Insel in der Propontis, als Ausgangspunkt einer anfangs noch im Zeichen des heidnischen Kults arbeitenden Schule betrachtet werden, die die Mittelnische und die beiden Ecknischen als tabernakelartige Muschelarkaden, die schmaleren Zwischennischen ohne Bekrönung bildete und sich selbst daran nicht stieß, den Typus der Siegesgöttin im Sinne von Engeln zu verwenden.

Sowohl in Sarkophagskulpturen wie in alten Katakombengemälden werden Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn erst seit dem Ausgang des 4. Jahrhunderts



56. Elfenbeinbüchse mit Reliefs. Berliner Museum.

häufiger. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach der sich vielleicht der syrische Einzelheiten verarbeitende Holzschnitzer an den malerischen Flachreliefs der Türe in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem 5. Jahrhundert, richtete (Abb. 53). Eine besondere Stellung unter den Schöpfungen frühchristlicher Plastik nimmt die um 386 angesetzte Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand ein (Abb. 54). Ihre Gliederung steht dem antiken Schema näher als die eben erwähnte römische in S. Sabina und zeigt viel vornehmere Einteilungsverhältnisse. Ihr religiöser Gedankeninhalt behandelt den als Vorbild Christi deutbaren David als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte. Hier ist zum erstenmal als Kircheneingangsschmuck das für die mittelalterliche Portaldekoration so bedeutungsvolle und vielfach verwendete Programm künstlerisch formuliert: „Der Sieg Christi über den Teufel, des Guten über das Böse, der nicht durch Gewalt erfochten werden kann, sondern nur durch das Wort Gottes, durch den Eintritt in die Kirche.“

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der **Kleinkunst**, wie die mit dem Monogramm Christi, der Gestalt des guten Hirten, der Orantin usw. geschmückten Tonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der frühchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten, als deren Ursprungsland wohl am naturgemäßesten die Elfenbeinheimat Afrika, wo in Alexandria die Elfenbeinschnitzerei schon in vorchristlicher Zeit betrieben wurde und in frühchristlicher mit syrischem Einschlage weiterblühte, teilweise auch der griechische Osten zu betrachten ist,



57. Goldglas. S. Agnes zwischen Tauben mit Siegeskränzen.



58. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna; das Innere.

war die ältere Sitte maßgebend. Die Elfenbeinschnitzerei, für die auf italienischem Boden unter Theodosius d. Gr. Mailand den Ausschlag gab, bildete früh einen vornehmen Zug der Plastik. Der kostbare Stoff hob an sich den Wert der Arbeit in den Augen der Menschen, die kleinen Raumverhältnisse bargen leichter die Mängel des gesunkenen plastischen Sinnes und näherten die Reliefs äußerlich den beliebten Buchillustrationen, mit deren Stoffen, Anordnung und Zeichnung sie sich vielfach berührten. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Konsul in seiner Amtstracht, das Tuch, mit dem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen und Bärenhetzen usw. dargestellt (Abb. 55). Dem wertvollen, im Mittelalter hochgeschätzten Stoffe und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel dankt man die Erhaltung vieler Konsulardiptychen. Sie reichen vom Jahre 405 bis 541 n. Chr., stammen bald aus West-, bald aus Ost-Rom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete sicher schon im 4. Jahrhundert ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohltäter der Kirche, der Verstorbenen in denselben zu verzeichnen, die sodann beim Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengerät, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Übertragung von Reliquien, wurde aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwicklung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wider. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch in der konstantinischen Zeit wird, wie u. a. die als antiochenisch geltende Rundbüchse im Berliner Museum (Abb. 56) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar. Nicht nur Einzelheiten in der Bewegung, in dem Faltenwurfe bekunden die Nachwirkung der auch das feinere Raumgefühl beherrschenden Antike, deren Einfluß in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends natürlich zurücktritt. Doch bewahren selbst dann noch diese kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen gewissen konservativen Zug und bleiben den frühchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei.

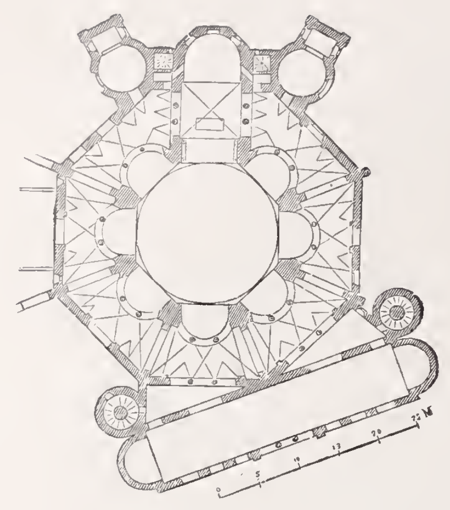


59. Grabmal Theodorichs des Großen in Ravenna.

Da in den letzten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit die Glasfabrikation in größter Blüte stand und selbst an bedeutenden Provinzvororten wie Köln eine fast in sich abgeschlossene Entwicklung durchmachte, so kann das häufige Vorkommen frühchristlicher Glasarbeiten nicht



60. S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Seiten- und Rückenansicht.



61. S. Vitale. Grundriß.

befremden. Überwiegend für christlichen Gebrauch gearbeitet erscheinen die sogenannten Goldgläser, deren Boden zwischen zwei Glaslagen figürliche Darstellungen auf dünnem Goldblatte bietet. Heiligendarstellungen (Abb. 57), Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, sowie religiösen Inhalts überhaupt überwiegen auf diesen meist nur fragmentarisch erhaltenen Gläserresten.

3. Ravenna.

Neben Konstantinopel und Rom trat in frühchristlicher Zeit Ravenna in den Vordergrund. Das 5. Jahrhundert führte diese alte hochangesehene Flottenstation in die Reihe der Hauptstädte des Reiches ein und ließ hier — durch den regen Seeverkehr mit Byzanz begünstigt — eine Kunsttätigkeit aufblühen, die noch unter Justinian sich überaus lebendig erwies. Als Residenz des Kaisers Honorius und seiner Schwester Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Ostgotenkönigs Theodorich (seit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten: Basiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palaste geschmückt. Leider hat das Schicksal gerade den ältesten Werken übel mitgespielt.

Ravennatische Bauten. Von der Stiftung des Bischofs Ursus (400), dem jetzigen Dome, einer einst fünfschiffigen Anlage mit 56 Säulen und herrlichen Mosaiken, hat sich nur die unzugängliche Krypta erhalten, von der Basilika des heil. Petrus (S. Francesco), welche 427 bis 430 errichtet wurde, stehen nur noch der Chor und 22 antike Säulenschäfte aus Marmor aufrecht. Noch vor 450 ist die kleine Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes entstanden. Der theodosianischen Epoche gehört auch S. Agata mit 20 antiken Mittelschiffssäulen und der alten Kirchenvorhalle an. Die ravennatische Macht und Blüte währte nicht lange genug, um einen selbständigen Kunststil zu schaffen, aber so schlechthin abhängig von Ost-Rom, wie man gewöhnlich annimmt, war die

62. Inneres von S. Vitale in Ravenna.

ravennatische Kunst denn doch nicht. Ihre Bedeutung ruht wesentlich darauf, daß sie die in Fluß gekommene frühchristliche Bildung deutlich vor Augen führt, Kreuzungen verschiedenartiger Einflüsse aufweist. Von den zwei Grabkirchen Ravennas ist die ältere, die Grabkapelle der Galla Placidia, aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts in der Form eines griechischen Kreuzes mit tonnengewölbten Armen und erhöhter, der Kuppelanordnung zu Tekor in Armenien ähnlicher, Mittelraumskuppel (Abb. 58) gebildet. Das Grabmal Theodorichs erinnert mehr an syrische Vorbilder als an römische Mausoleen. Über zehneckigem Quaderunterbau tritt ein mit Blendnischenandeutungen an armenische Belebungsweise erinnernder Oberstock etwas zurück, wodurch sich Raum zu einem äußeren Umgange ergibt. Das Zehneck geht dann in einen Kreis über, auf dem die aus einem einzigen Riesenstein gehauene Kuppel ruht. Auffällig wie diese gewaltsame Kraftäußerung monumentalsten Grabbaues erscheint die große Roheit fast aller dekorativen Glieder (Abb. 59). Sie gehen zwar bis auf das auffällige Zangenornament, das auch an den Resten des sogenannten goldenen Panzers Theodorichs nachweisbar ist, auf antike Muster zurück, haben diese aber oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wahrscheinlich trägt an dieser Verwilderung des ornamentalen Sinnes hauptsächlich die Hast der Ausführung die Schuld. Denn weder die von Theodorich erbaute Basilika S. Apollinare nuovo, noch die Kirchen des 6. Jahrhunderts stehen eigentlich gegen die gleichzeitigen Werke in Rom und Byzanz zurück. Die Stuckgesimse in S. Apollinare nuovo erscheinen noch ganz im antiken Stile gebildet, die Säulenkapitelle und Kämpferaufsätze darüber (Abb. 40) bekunden technische Klugheit. Die Kämpfer leiten die Bogen ruhiger und sicherer auf die Säulen über. Daß ferner in Ravenna mehrmals (6. Jahrhundert) Kirchtürme, runde und viereckige, errichtet wurden, spricht für Erweiterung der Baugedanken. Die äußere Architektur ist freilich dürftig. Das hängt teils mit ihrer geringeren Bedeutung im ältesten Basilikenstil, teils mit der Natur des in Ravenna üblichen Baumaterials zusammen. Dem hier byzantinischer Technik sich anschließenden Backsteinbau werden nur langsam und allmählich durch übereck gereihte Ziegellagen, durch die in Dreieckform gegeneinander gelehnten Ziegel oder durch die in Italien vorherrschenden, mit mehreren Rundbogen verbundenen Lisenen dekorative Wirkungen abgewonnen. Doch versuchte der Architekt der Basilika S. Apollinare in Classe (Abb. 60), der alten Hafenstadt Ravennas (535—549), durch flach vorspringende Pfeiler, die sich in Bogen schließen, die Mauermassen plastisch-architektonisch zu gliedern und durch Gesimse und Rosetten die Flächen zu beleben. Der frei neben der Kirche aufsteigende Rundturm, der zwei Jahrhunderte jünger sein dürfte, entlastet in den oberen Stockwerken durch luftigere Gestaltung der Fenstergruppen die Massigkeit der Erscheinung. Die beiden Apollinariskirchen bieten nach der Zerstörung der konstantinischen Schöpfungen Roms die glänzendsten Beispiele des frühchristlichen Basilikenstils in Italien. Die Einstellung der Apsis zwischen zwei Nebenapsiden gemahnt dabei an syrischen Baubrauch.



63. Tongefäße, zur Kuppelkonstruktion verwendet.

Schon die wesentlich verschiedene Gestalt der Kirche S. Vitale (Abb. 61, 62) deutet eine andere Bestimmung des Werkes an. Sie dürfte als Hofkapelle gedient haben. Die Bau-



64. Sogenannter Palast des Theodorich in Ravenna.

zeit, 526—547, fällt mit jener der verwandten Kirche des heil. Sergius und Bacchus in Konstantinopel zusammen. Wahrscheinlich holte der ravennatische Baumeister sein Vorbild aus Byzanz, wo der Achtecksbau sich großer Beliebtheit erfreute, wie die wohl unter Theodosius d. Gr. erbaute Johanneskirche im Hebdomon oder die Michaelskirche am Anaplus beweisen. Acht Pfeiler, im Achteck gestellt, tragen in S. Vitale die Obermauer und die Kuppel. Ein gleichfalls achtseitiger Umgang umzieht den an reizvollen perspektivischen Durchblicken reichen Kuppelraum und öffnet sich im Doppelgeschoß gegen letzteren in der Weise, daß zwischen die Hauptpfeiler im Halbkreise zurückweichende Säulen gestellt sind, die gleichsam Nischen bilden und das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch den alten Straßenlauf bedingt, findet aber im Türvorbau des Oktogons von Bimbirkilisse ein Analogon. Eine andere Auffälligkeit des Baues, die aus ineinandergeschobenen Hohltöpfen hergestellte Kuppel, wurde auch an anderen ravennatischen (z. B. in der Grabkapelle der Galla Placidia oder in S. Giovanni in Fonte, Abb. 63), römischen und karthagischen (sogenannte Bäder der Dido) Werken beobachtet und erscheint konstruktiv nur als eine Abart der Gußkuppel, wesentlich verschieden von der Sophienkuppel und tief unter dieser stehend. An den Bauten Ravennas läßt sich eine interessante Behandlung des Kapitells verfolgen. Bis zum Beginn des 6. Jahrhunderts behaupteten sich korinthisierende Formen; in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe drangen rein byzantinische Bildungen ein. Zwischen Kapitell und Bogenauffsatz schiebt sich als neues Glied ein gleichfalls trapezförmiger Kämpferaufsatz ein, der manchmal ebenso wie das Kapitell selbst mit dem Bauherrnmonogramm verziert ist. Das Fehlen der Entasis an den neuen ravennatischen Säulen entspringt einem Rückgange des Stilgefühls für die Einzelheiten der Säulengliederung.

Die zwei Taufhäuser — der Orthodoxen und der Arianer — zählen als kuppelgedeckte Achtecksanlagen gleichfalls dem Zentralbau zu. Nach dem an einem Bogen sichtbaren Monogramm des Erzbischofs Neon ist ersteres zwischen 449—452 aus dem Hauptsaale einer antiken Thermenanlage adaptiert worden (Taf. III).

Als Rest eines ravennatischen Profanbaues aus frühchristlicher Zeit, den man landläufig als den Palast des Theodorich bezeichnet, der jedoch erst aus den Tagen des Exarchates stammt, verdient ein wahrscheinlich für den Aufenthalt der Wachmannschaft benützter Teil des ehemaligen Statthalterpalastes hohe Beachtung. Die Mauerauflösung mit hoher Mittelnische und die Bogenstellungen der an syrische Tradition des Diokletianpalastes in Spalato gemahnen-



San Giovanni in Fonte zu Ravenna.





65. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.

den Fenstergruppen (Abb. 64) weisen auf den Brauch der Palastarchitektur am Bosporus zurück, woher der Kaiserhof die Künstler für seine ravennatischen Unternehmungen in erster Linie berief.

Ravennatische Mosaiken. In allen ravennatischen Kirchen bilden die an Kuppeln, Gewölben und Wänden strahlenden Mosaikgemälde den Hauptschmuck. Die älteren Mosaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptisterium (S. Giovanni in Fonte) und in der Grabkapelle der Galla Placidia (Abb. 65), lehnen sich noch unmittelbar an frühchristliche Werke Roms an und teilen mit diesen die Anklänge an die Antike, wie im Ornament, so in Zeichnung der Gewänder und in charakteristischen Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle erhaltenen Werke in dieser Hinsicht überragend, sind die Mosaiken im Baptisterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes die Taufe Christi, weiter unten in Streifen Apostel



66. S. Giovanni in Fonte, Ravenna. Mosaik der Kuppel.



67. Justinian und sein Gefolge. Mosaik in S. Vitale, Ravenna.

und Heilige zwischen Rankenwerk und phantastischen Architekturen (Taf. III), historische, repräsentative und symbolisch-dekorative Elemente zu einer Gedankeneinheit und überaus harmonischem Aufbau vereinigend. Eine merkliche Stiländerung und Abschwächung der römisch-klassischen Nachwirkungen wird dagegen in den späteren Mosaiken (S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe, sowie in den unter Erzbischof Maximian [546—556] ausgeführten Mosaiken der erzbischöflichen Hauskapelle) beobachtet. S. Vitale bietet eigentlich eine orientalische Gedankenfolge. Die Erweiterung des Darstellungskreises fesselt am meisten das Interesse. Sowohl die Grabkirche wie die Taufkapelle entbehrten des reichen Schmuckes historischer Bilder. In jener hat noch der gute Hirte Platz gefunden, das symbolisch-ornamentale Element volle Geltung bewahrt; hier werden die vielen Einzelgestalten wesentlich dekorativ behandelt. Selbst in der Taufe Christi durchbricht noch die antike Auffassung den strengen historischen Vorgang. Der mit Kranz und Schilfstaude bedachte Flußgott Jordan (Abb. 66) vertritt den Engel, der später bei der Taufhandlung Dienste leistet.

Eine andere Welt beherrscht im 6. Jahrhundert die Phantasie der Künstler. Der Himmel hat sich allmählich mit Heiligen bevölkert, deren Abbilder natürlich auch an den Kirchenwänden glänzen; die Vornehmen der Erde stellen sich gleichfalls ein. Bald drängen sie sich huldigend an die himmlischen Mächte heran, bald empfangen sie selbst Huldigung, indem ihre Züge in ganzer Gestalt oder in Brustbildern verewigt werden. Die Darstellung nähert sich dem Porträtartigen. Dazu kommen endlich zahlreiche biblische Schilderungen, die seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts eine Erweiterung der neutestamentlichen erzählenden Bilderfolgen erkennen lassen. In S. Apollinare nuovo, dessen oberste Mosaikenreihe mit 26 Darstellungen aus dem Neuen Testament noch der Zeit Theodorichs d. Gr. entstammt, schreiten (über den Arkadenbogen des Mittelschiffes) aus den Toren der Vorstadt und aus dem kaiserlichen Palast Ravennas männliche und weibliche Heilige in Prozession heraus, um Christus und der Madonna ihre Verehrung zu bezeigen. Diese Mosaiken entstanden unter dem Erzbischof Agnellus. In den beiden berühmten Widmungsbildern von S. Vitale, die bestimmte Vorgänge in feierliche

Formen des Repräsentationsbildes übertragen und zu den prächtigsten Schöpfungen justinianischer Kunstblüte zählen, erscheinen Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, beide von zahlreichem Gefolge begleitet; sie tragen Geschenke in den Händen und wohnen offenbar der Weihe der Kirche bei (Abb. 67). In beiden Apollinariskirchen blicken die Figuren der ravennatischen Bischöfe auf den Beschauer herab. Der Eindruck dieser Mosaiken ist ungleich weniger harmonisch als jener der alten Werke: auf der einen Seite ein allmähliches Sinken des Kunstvermögens und Erblassen der antiken Erinnerungen, auf der anderen das Ringen nach lebendigem Ausdruck neuer Empfindungen und Charaktere. Schon äußerlich kündigt sich der Nebeneinanderbestand zweier Kunstweisen an. Einzelne Motive (besonders an den Triumphbogen) werden aus dem früheren Zeitalter herübergeholt, in anderen Schilderungen macht sich dagegen das Streben nach Bildniswahrheit geltend. Auch das bezeichnet den Übergang, daß Christus bald unbärtig, bald bärtig auftritt, die Köpfe regelmäßig in voller Vorderansicht wiedergegeben werden, die Gewänder den freien antiken Wurf verlieren, harte und derbe Linien die abgeflachte Körpererscheinung umspannen. Selbst wenn die Verwilderung des Schönheitssinnes, die Folge der Verarmung und der politischen Zuchtlosigkeit, nicht so arg um sich gegriffen hätte, so hätten sich die antiken Überlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erweisen müssen. Schon in den letzten Jahrzehnten der langen Regierung Justinians ist ein Ermatten des Kunstschaffens bemerkbar. Gemindertes organisches Lebensgefühl mischt sich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten Kunst zum Eindruck des halb Überreifen, halb noch Ungelenken. Dazu kommt überdies die Einwirkung der Hofsitten. Zeremonielle Tracht und Haltung, steifes, höfisches Wesen fanden in der kaiserlichen Residenz am Bosporus, in der Nachbarschaft des Orients, eine dauernde Heimat. Sie drangen bald auch in die Kreise der Kunst. Nicht allein in Äußerlichkeiten, wie in der Kleidung, lassen sich Anklänge an das höfische Zeremoniell entdecken, sondern auch in den Bewegungen (der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenspiel erscheinen zeremoniell geregelt), selbst in den



68. Der Bischofsstuhl des Maximian. Ravenna, Dom.



69. Vom Bischofsstuhle Maximians. Geschichte Josephs.

Heiligengestalten, die sich stumm und demütig dem Allerhöchsten nahen und sich vor ihm wie Untertanen beugen und in wortloser Unterwürfigkeit verharren; gegenständlich wandelt sich die biblische Erzählung in ein himmlisches Zeremonienbild. Die geringsten Schwierigkeiten machte die Schilderung biblischer Szenen (Oberwände des Mittelschiffes in S. Apollinare nuovo, Seitenwände des Altarhauses in S. Vitale); denn hier lagen Vorbilder vor, die keiner wesentlichen Umarbeitung bedurften. Wie in den Sarkophagreliefs wird auch in den Gemälden der äußere Vorgang — zur Wiedergabe der Seelenstimmung reicht die Mosaiktechnik nicht aus — in knapper Weise erzählt, der Hauptperson nur ein kleines Gefolge angereiht, ihr Vorrang gern durch größeren Darstellungsmaßstab angedeutet (Abb. 72). Stellt sich die Komposition der Mosaikbilder noch auf den Boden der Sarkophagreliefs, so hängt dagegen ihre Behandlung des selten begegnenden landschaftlichen Hintergrundes mit den gleichzeitigen Miniaturen



70. Koptische Holztruhe im Dome zu Terracina.

(Wiener Genesis) eng zusammen. Die Form der Felsen, die Gestalt der Bäume decken sich vollständig. Auch darin besteht zwischen den musivischen Gemälden und den Miniaturen Übereinstimmung, daß die Tierbilder eine viel schärfere Auffassung der Natur bekunden als die menschlichen Figuren. Der ravennatischen Darstellungsweise nähern sich auch Mosaikenüberreste in Neapel und Mailand aus dem 5. und 6. Jahrhundert.

Gegen den malerischen Schmuck treten die Werke der Plastik in den Hintergrund, für deren Beurteilung wie in Rom auch in Ravenna die Sarkophage den wichtigsten Anhaltspunkt bieten. Einzelne derselben erscheinen den römischen nahe verwandt, bei anderen, offenbar den jüngeren, bemerkt man bereits eine Lockerung der Regel, biblische Szenen von sepulkraler Bedeutung darzustellen, und die beginnende Verwertung symbolischer Motive als Zierat. Wichtiger als die Sarkophage ist der in der Sakristei des Domes bewahrte berühmte Bischofs-



71. Stuckornamente in S. Maria in Valle zu Cividale.

stuhl angeblich des Maximianus (Abb. 68), plump in der Form, aber glänzend durch reichen Elfenbeinschmuck. Er ist erst durch Kaiser Otto III. nach Ravenna geschenkt worden, gilt jedoch im allgemeinen angesichts der Versuche, ihn auf Antiochia, Konstantinopel oder Alexandria zu beziehen, mindestens als eine aus dem Osten stammende Arbeit frühchristlicher Zeit. An dem Bischofsstuhle des Maximianus sind die Vorderseite und alle Lehnen mit Elfenbeinplatten belegt. Ornamentstreifen von großer Schönheit (vgl. auch die Kopfleiste Abb. 1) umrahmen die einzelnen Platten. Malerisches Flachrelief findet neben plastischerem Hochrelief Verwendung. An der Vorderseite treten uns Johannes der Täufer und die vier Evangelisten von sorgfältigster Arbeit, aber harter Zeichnung entgegen. Die Anklänge an die Antike in der Gewandung erscheinen bereits abgeschwächt, die Lebensfülle hat sich schon etwas in Schematismus verwandelt. Eine frischere Auffassung zeigen die Reliefs an den Lehnen und der Rückwand: Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph und Christi. Das Streben nach anschaulicher Wiedergabe der sogar dramatisch bewegten Vorgänge, nach deutlicherer Charakteristik der einzelnen Personen wird besonders in der Erzählung vom ägyptischen Joseph sichtbar (Abb. 69). So wagt denn doch die Kunst dieses Denkmals, der es an Beziehungen zur Kunst Alexandrias nicht mangelt, einen Schritt nach vorwärts und versucht biblische Geschichten der Gegenwart näher zu bringen, bis sie allmählich in der byzantinischen aufgeht. Als koptische Arbeit, deren Entstehung zwischen das 7. und 10. Jahrhundert verlegt wird, gilt die Truhe des Domes in Terracina (Abb. 70), deren Flachschnitzereien außer dem Sündenfall durchweg Szenen des Kampfes des Guten gegen das durch den Sündenfall in die Welt gekommene Böse behandeln. Der Mitte des 5. Jahrhunderts wird der wahrscheinlich in Syrien gearbeitete Ziboriumaltar der Markuskirche in Venedig zugezählt. Darstellungsringe mit Gestalten der Bibel und der apokryphen Evangelien umziehen die hochreliefierten Säulenschäfte.

Ravenna versank gar bald in stille Abgeschiedenheit, aus der es bisher kein Ereignis herauszureißen vermochte. So macht die alte kaiserliche Residenz den Eindruck einer Totenstadt, in welcher der Blick fast unwillkürlich auf die Spuren allmählichen Absterbens gelenkt wird. Dennoch bot auch Ravenna wenn nicht eine Grundlage für die spätere Kunstentwicklung, so doch einen Ausgangspunkt für die Kunsttätigkeit in weiterem Umkreise. Die Küstenstädte am Adriatischen Meere, namentlich in Istrien, erfreuten sich in spätrömischer Zeit hoher Blüte und besaßen angesehene christliche Gemeinden. Die Kirchen aus dem vorigen Jahrtausend sind leider fast sämtlich zerstört, selbst die Städte zum Teil verschwunden; immerhin haben sich noch mannigfache Reste von Baudenkmälern erhalten, die offenbar mit ravennatischen Werken zusammenhängen. So weisen das Baptisterium in Aquileja, die durch reiche Marmor- und Perlmutterintarsia sowie durch Mosaiken ausgezeichnete Basilika in Parenzo, die Kirche S. Donato in Zara (ein Rundbau mit Umgang und Empore) usw. auf einen gemeinsamen Kunstboden mit Ravenna hin. Technisches Verfahren und Zeichnung der persisch-hellenistischen Stuckornamente von S. Maria in Valle (Abb. 71) zu Cividale, wo die hochreliefierten Heiligenstatuen an die Frauenprozession von S. Apollinare nuovo in Ravenna gemahnen, lassen beim Vergleich mit den Stuckreliefs der Marienkirche des Deir-es-Surjânî und der Moschee des Ibn-Tûlûn zu Kairo mesopotamischen Einschlag erkennen. Diese Überlieferungen gingen auch während der Langobardenherrschaft, ja bis zum Ende des Jahrtausends, nicht völlig verloren.



72. Die Anbetung der Könige. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

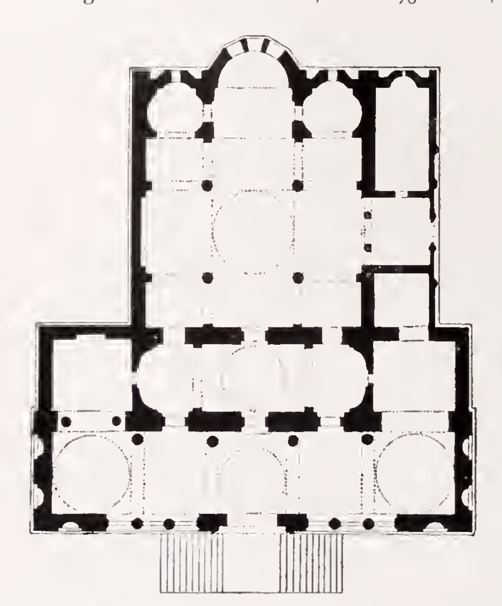
B. Die Scheidung der orientalischen und der okzidentalen Kunst.

1. Byzantinische Kunst.

Noch über den vollständigen Niederbruch des weströmischen Reiches hinaus wandelte die christliche Kunst im Morgen- und Abendlande denselben Pfad, oder es liefen doch ihre Wege dicht neben- und durcheinander. Nun aber schieden sich Orient und Okzident schärfer und beide begannen, verschiedene, schließlich entgegengesetzte Richtungen einzuschlagen. Die frühchristliche Tradition und ihre antiken Einflüsse bewahren noch volle Geltung, gehen aber neue Verbindungen ein und bilden fortan nur e i n Element in der Kunstentwicklung. Anders gestaltet sich die letztere im Okzident als im christlichen Orient. Die germanischen Völker, die Teile Italiens besiedelten, auch diesseits der Alpen römische Pflanzstädte besetzt hielten, brachten einen naturfrischen Zug in die christliche Welt, aber eine noch ungefüge Kraft. Der Kirche erwuchs die Aufgabe ihrer Erziehung. In ihrem lateinischen Gewande barg sie eine Fülle römischer Kulturformen und teilte davon den neubekehrten Völkern mit. Die frühchristlich-römischen Formen drangen tief in den Organismus der letzteren ein, dienten ihnen zum Muster und zur Schule. Scheinbar günstiger gestalteten sich die Kunstzustände auf oströmischem Boden. Hier fand keine Übertragung alter Kultur auf fremde Volkskörper statt, hier rissen nicht Barbaren gewaltsam, die Überlieferungen unterbrechend, die Herrschaft an sich. Das äußere Gerüste des oströmischen Reiches blieb lange unversehrt. Allerdings brach die antike Bildung rasch zusammen. Aber der Griechenstamm stand aufrecht und lebte weiter. Das erleichterte die Anknüpfung der Gegenwart an die vergangene Welt, deren Kulturerbschaft vielfach lebendig blieb. In mannigfachen Sitten, Gebräuchen und Anschauungen setzte sich die griechische Natur einfach fort, was bei der Vorherrschaft der griechischen Sprache für das Reich und der günstigeren wirtschaftlichen Lage des Orients auch der festigenden Weiterentwicklung des christlichen Formen- und Typenschatzes förderlich war. Da aber kein frisches Leben zuströmte, so folgte bald innere Erschöpfung. Die Missionstätigkeit der griechischen Kirche blieb freilich weit hinter jener der römischen zurück. Sie unterwarf sich die Bulgaren, Slaven, Armenier in der Lehre und im Kultus, durchdrang aber nicht den nationalen Körper. Einzelne Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber byzantinischer Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproß, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgeschieden, näherte sich das byzantinische Reich ganz naturgemäß dem Orient, dem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier wurden der Wirksamkeit der byzantinischen Kunst, die während des kraftvollen Aufschwunges von Ost-Rom unter Justinian bereits hohe Blüte eigen-

artigen Gepräges erreicht hatte, jedoch schon unter seinen Nachfolgern dem prunkliebenden und farbenfrohen neupersischen Kunsthandwerke in Goldarbeit und Seidenwebereien neue Anregungen entlehnte und die antikisierende Richtung mehr zurücktreten ließ, engere Grenzen gesteckt. Der Orient verjüngte sich durch eigene Kraft. Siegreich drang von Arabien aus Muhammeds Lehre vor, wunderbar rasch baute sich das Reich des Islam auf, bald als Nebenbuhler, bald als Überwinder von Byzanz auftretend. Auch die byzantinische Kunst fand wegen des religiösen Gegensatzes am Islam einen erbitterten Gegner und mußte überall, wo dieser herrschte, weichen. An ihre Stelle trat eine andere, den Anschauungen und Sitten des Islam entsprechende Kunstweise.

So laufen denn bald nach der Mitte des vorigen Jahrtausends drei Kunstströme nebeneinander. Sie berühren sich an einzelnen Stellen, nehmen aber im ganzen einen selbständigen Gang. Der eine Strom, der byzantinische, floß anfangs am reichsten, da die Behauptung von Byzanz als Hauptstadt der auch durch Aufnahme frühislamischer Dekorationselemente sich erweiternden künstlerischen Entwicklung einen festen Rückhalt gab; der andere ergoß sich zuerst in überschäumenden Massen und in wilden Sprüngen, hatte aber, ehe er noch in der Ebene anlangte, seine Kraft verloren; der dritte floß zunächst nur spärlich, empfing aber so viele Zuflüsse, daß er stetig wuchs und zuletzt als der mächtigste und größte, als wahrer Weltstrom sich erwies. Das ist der Strom der abendländischen Kunst.



73. Theotokoskirche in Konstantinopel.

Die Kunsttätigkeit in *Byzanz* stockte bald nach Justinians Tode. Dieser Kaiser hatte so viel gebaut, in der Hauptstadt so zahlreiche Pracht- und Nutzwerke (Kirchen, Paläste, Wasserleitungen usw.) errichtet, auch in den Provinzen die Baulust so kräftig gefördert, daß zunächst das künstlerische Bedürfnis gedeckt erschien, insbesondere da politische Wirren die Aufmerksamkeit der Herrscher in eine andere Richtung lenkten. Die Stockung drohte in völlige Erlahmung überzugehen, als seit 725 Bilderstreit und Bilderverfolgung zu wüten begannen. Durch den Sieg der Ikonoklasten wäre ein semitisch-orientalisches Element zur Herrschaft gekommen. Diese Gefahr hob der Triumph der Orthodoxen. Immerhin wurde die Stetigkeit der Kunstentwicklung unterbrochen. Auch im 8. Jahrhundert hatte die Kunstübung nicht vollständig geruht, nur daß die bilderfeindlichen Kaiser mehr die weltliche als die kirchliche Kunst förderten und die antikisierende Formensprache neuen Anwert gewann. Eine Rückkehr zu einem wahrhaft monumentalen Stile, festes Wiederanknüpfen an die gute alte Tradition unterlag großen Schwierigkeiten, bis sich die Kunstformen der Frühzeit dem veränderten Gedankeninhalte und Geschmacke vollkommen angepaßt hatten. Noch ist kein tieferer Verfall der Kunst nachweisbar; wohl aber hat sich die Weltanschauung, hat sich unter dem Einfluß eines mächtigen Mönchtums die religiöse Empfindung gewandelt und dadurch auch das Kunstwesen eine andere Richtung genommen, die nach einer Zeit selbständigeren Schaffens in langsames Stehenbleiben überging. Unter der von Basilios I. (867—886) begründeten makedonischen Dynastie erreichte die byzantinische Kunst eine neue Blütezeit, in der Buchmalerei und Kunstgewerbe vielfach auf antike und frühchristliche Vorbilder zurückgriffen. Aber schon im 11. Jahrhundert



74. Längsschnitt durch das Katholikon von Hosios Lukas.

setzte der Rückgang des Reiches ein, für das die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) eine schwere Erschütterung bedeutete. Nur vorübergehend erfolgte unter den Paläologen (1261—1453) neuer Aufschwung. Dann verfiel die einst so lebenskräftige byzantinische Kunst der Verkümmerung in den Athosklöstern. Sie hat aber in verschiedenen Entwicklungsphasen des abendländischen Kunstlebens — in Italien wie in Deutschland und Frankreich — mannigfache fruchtbare Anregungen das ganze Mittelalter hindurch vermittelt, um deren Feststellung sich die Gegenwartsforschung so außerordentlich eifrig bemüht, daß es manchmal fast den Anschein gewinnt, als mache es mehr Freude, die Abhängigkeit von Byzanz oder von Frankreich als die zwischen beiden liegenden Selbständigkeitsregungen deutscher Kunst und das Geschick ihrer Anpassung an fremde Einflüsse mit aller Sorgfalt herauszuschälen.

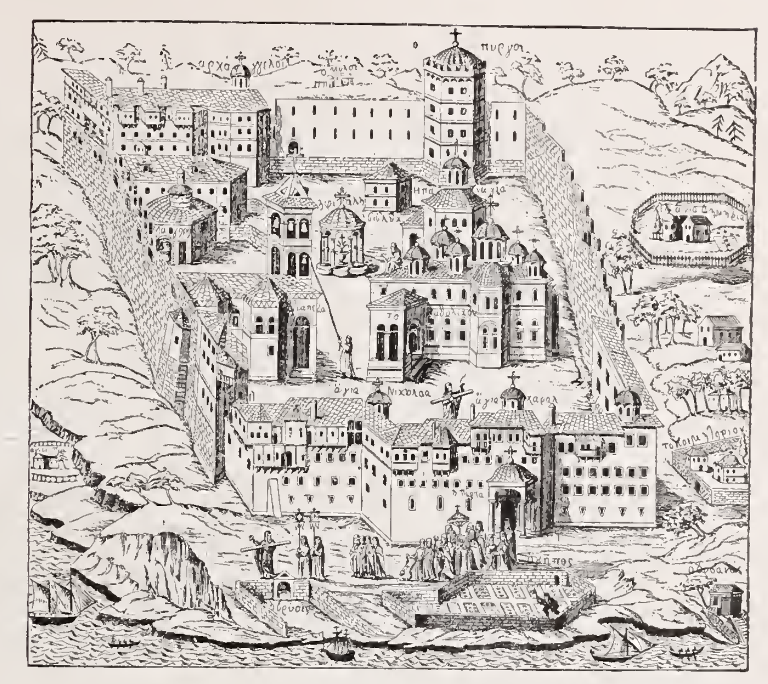
Mittelbyzantinische Architektur. In der byzantinischen Architektur ist seit der Begründung der makedonischen Dynastie durch Basilios I. unbestreitbarer Fortschritt bemerkbar, der auf neuartige Zusammenerfassung überlieferter Bauformen hinarbeitete. Neben dem unmittelbar von altbyzantinischen Vorbildern ausgehenden Achtstützensystem gewann in der Komnenenzeit eine aus der Kuppelbasilika abgeleitete Bauform die Vorherrschaft, ohne davon abweichende Lösungen auszuschließen. Während der Übergangszeit blieb der halbbasilikale Typus führend, der wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts bei der Koimesiskirche zu Nicäa einsetzte und in der 881 geweihten Nea zu Konstantinopel eine vielbewunderte Lösung fand. Eine rasch sich ausbildende neue Kuppelform mit überhöhtem, vom 10. Jahrhunderte häufiger werdenden Tambour strebte Verminderung des Seitenschubs der Kuppel an, deren Laterne reichere Oberlichtzufuhr vermittelte. Damit gewann das Äußere einen malerischen Zug. Das für kleinere Kirchen besonders brauchbare neue Bauschema erlangte rasche Verbreitung.



75. Das Katholikon von Lawra (Athos).

Die Neubelebung der byzantinischen Architektur im 10. Jahrhundert beschränkte sich nicht auf die Durchbildung der Kreuzkuppelkirche, beziehungsweise des Vierstützensystems (Abb. 73), sondern gewann einen bis ins 13. Jahrhundert fortlebenden kühneren Gedanken, der sich an die altbyzantinische Anordnung des Achteckes mit innerem Stützenkranz wie bei der Kirche Sergius und Bacchus anschloß und die Vermittlung des quadratischen Grundrisses mit dem Kuppelkreise durch Eckuischen herstellte. Dieses mannigfaltige Abwandlung erfahrende Grundschema erhielt eine glänzende (Abb. 74) Lösung in dem Katholikon des von Romanos II. († 963) gegründeten Klosters Hosios Lukas in Phokis, machte in Griechenland Schule und wurde in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auch bei der Klosterkirche von Daphni beibehalten, während das unter Konstantin IX. Monomachos († 1054) erbaute Katholikon von Nea Moni auf Chios die Raumeinheit des allseitig geschlossenen Naos verwirklichte, deren Kühnheit der Konstruktion die erst am Beginn des 13. Jahrhunderts entstandene Panagia Paragoritissa zu Arta, eine Palastkirche des Beherrschers von Epirus, noch überbot. Die Verwendung des hier fortgebildeten Bautypus für kleinere Bauten der Tochterniederlassungen großer Klöster förderte seine Ausbreitung.

In der mittelbyzantinischen Baukunst bestimmte das Achteck zwar das Grundschema des konstruktiven Aufbaues der Kuppel, aber nicht das Raumgebilde selbst. Von den übrigen altbyzantinischen Zentralbautypen blieb der in der justinianischen Apostelkirche vorbildlich ausgebildete kreuzförmige noch lange im Gebrauche, ohne fruchtbare Neugestaltungen zu erzielen. Kreuzförmige Anlagen mit Vierungskuppel waren ein von frühchristlicher Zeit her gebräuchliches, eine Abwandlung der frühchristlichen cella trichora darstellendes Bauschema, dessen Erhaltung vornehmlich der Mönchsarchitektur zu danken ist. Ihr Herauswachsen aus dem kleeblattförmigen Grundrisse kann man namentlich bei den ältesten Anlagen auf dem Athos verfolgen, wie in der vom heil. Athanasios 963 errichteten Kirche des Mutterklosters Lawra, deren altertümliche Bauformen (Abb. 75) sich schon um 1000 in Watopädi weiter-



76. Athoskloster Russikon.

entwickelten. Den Lawrentypus einer ganzen Klosteranlage veranschaulicht wohl am ausgeprägtesten die alte Ansicht des dem 13. Jahrhundert zuzählenden Klosters Russikon, an dessen hohe Umfriedungsmauern die Mönchswohnungen sich unmittelbar anlehnten, während Kirche und Bibliothek einerseits, Refektorium mit Küche und Keller andererseits in symmetrischer Verteilung sich neben einem Brunnenhause im Mittelpunkte der Anlage freistehend erhoben (Abb. 76). Auch der halbbasilikale Bautypus fand noch immer Verwendung wie in der sogenannten hunderttorigen Hauptkirche der Insel Paros. Daß der Bildersturm den Zusammenhang der Architekturentwicklung nicht unterbrach, bestätigt das Fortleben der reinen Basilika neben der Kreuzkuppelkirche weit über das erste Jahrtausend hinaus. Bei beschränkteren Aufwendungsmitteln hielt man an ihr mit Vorliebe fest. Die Pfeilerbasilika war in Kleinasien weit verbreitet. Der Backsteinbasilikenbau entfaltete sich besonders im aufblühenden Bulgarenreiche durch byzantinische Baumeister, die unter Zar Samuel um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts die Sophienkirche in Ochrida nach dem Typus der gleichnamigen Basilika von Nicäa errichteten und die „große Kirche" auf der Insel Ahil im Prespasee mit kuppelgedeckten Nebenräumen und triforiumdurchbrochener Apsis ausstatteten. Diese Beibehaltung des Basilikagedankens förderte selbst bei dem Viertonnensystem der Kreuzkuppelkirche die Streckung des Langhauses, so bei der offenbar gleichfalls durch byzantinische Kräfte seit 1037 errichteten, auch mit prächtigen Mosaiken ausgestatteten Sophienkirche in Kiew oder bei der ihrer Grundrißbildung sehr nahekommenden Kirche von Mokwi vom Ende des 11. Jahrhunderts.

Bei den Völkern, die sich zur griechischen Kirche bekennen, behauptete die byzantinische Kunst eine führende Rolle. Starke Selbständigkeit entfaltete nur das erst im 11. Jahrhundert in wachsende Abhängigkeit von Byzanz geratende Armenien, wo für die Typenentwicklung frühchristlicher und mittelalterlicher Baukunst außerordentlich rege Tätigkeit einsetzte. Neben strahlenförmigen Kuppelbauten (Kuppelquadraten mit Strebennischen, reinen Strebennischenbauten in Vier-, Sechs- und Achtpaßanordnungen) kam der Langhausbau in ein- und dreischiffigen längsgerichteten Tonnen- und Kuppelbauten sowie in Kuppelhallen zur Geltung. Am Äußeren war wie bei der 1001 vollendeten Kathedrale in Ani Blendbogenanordnung (Abb. 77) beliebt. An der 1035/36 erbauten Erlöserkirche in Ani verdoppelte sich die Halbsäuleneinstellung in einer schon bis zu dem Baumodelle Gagiks I. (990—1020) zurückverfolgbaren Weise. Die längsgerichtete Kreuzkuppelkirche in Mren (638—640) hob das Tonnenkreuz mit gut erhaltener, den Bau überragender Kuppel hoch über den Längsbau hinaus (Abb. 78). Mit einer sehr eigenartigen Ausschmückung wurde die noch vor 1000 entstandene



77. Kathedrale von Ani. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

Kreuzkirche in Achthamar bedacht, an deren Kranzgesimse unter dem pyramidalen Kuppeldache frei herausgearbeitet Löwen, Gazellen, Hirsche, Hasen, Steinböcke u. dgl. hintereinander laufen, während die äußeren Kirchenwände Heiligengestalten, Stifter mit Kirchenmodellen, Szenen aus dem Alten Testamente und Weinlaubfries mit Jagd- und Tierdarstellungen beleben (Abb. 79). Seit Nerses d. Gr. (353—373/4) entwickelte sich eine armenische Klosterarchitektur, die außer den eine asiatische Eigenart bildenden Höhlenklöstern namentlich in Nordarmenien manches für die Entwicklung der Baukunst bedeutungsvolle Werk schuf. Bis in die Tage Smbats I. reichen Teile des 895 gegründeten Klosters Haridscha hinauf. Noch in den Mauern des alten Wirtschaftsbezirkes erhebt sich die der gleichen Zeit entstammende Klosterkirche von Tathev (Abb. 80), gleich jener von Narek die Spitze eines Hügels bekrönend. Schon im 10. Jahrhundert kam in den hochragenden wuchtigen Türmen und Mauern der Stadtbefestigung von Ani (Abb. 81) der Zug trotziger Abwehr nachdrucksvoll zur Geltung. Der König von Waspurakan, Gagik I., verwendete seine Schätze durch die Hände der Künstler, unter denen ihm der Architekt Manuel bei der Erbauung des Palastes und der Kirche von Achthamar zur Seite stand, auf die Wiederherstellung der Befestigungen und zur Ausschmükkung seiner Hauptstadt. So hat Armenien seit dem 4. Jahrhundert bis um das Jahr 1000, als einheimische Geschlechter ihre neuen Hofsitze durch Großbauten in regelrechte Städte, deren Bild die Einführung der Wölbung wesentlich bestimmte, umwandelten und Ani



78. Kathedrale von Mren.
(Nach Strzygowski Baukunst der Armenier.)



79. Kreuzkirche in Achthamar. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

fast großstädtisches Ansehen gewann, in der Bauführung eine erst jetzt der Kunstforschung erschlossene Sonderstellung gewonnen. Gewiß konnte manches davon als Rückwirkung von Pilgerfahrten, Handelsverkehr und Kreuzzügen nach Westeuropa durchsickern, das man freilich deshalb noch nicht als eine armenische Bauprovinz zu betrachten braucht.

Das sich gleichbleibende struktive Schema der Kreuzkuppelkirche des Kaukasusgebietes und Kiews repräsentiert einen zwischen Zentral- und Langhausbau vermittelnden Bautypus des 10. Jahrhunderts, während dessen das Vierstützen-, beziehungsweise Kreuzkuppelsystem in Byzanz in eine reine zentrale Anlage überging. Unter den die Kräfte byzantinischer Kultur neu belebenden Komnenen verfeinerten sich auch die Vortragsmittel der Baukunst, wie durch die bewußt Dekorationszwecken angepaßte Technik des Schichtenwechsels oder durch die mit Vermehrung der Nebenkuppeln und mit den offenen Vorhallen erhöhte malerische Wirkung des Kirchenäußeren. Diese oft mit bescheideneren Verhältnissen sich begnügende Richtung vertritt die meist als Stiftung des Konstantin Lips ausgegebene Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel mit trommelgehobener Mittelkuppel und drei Kuppeln über der



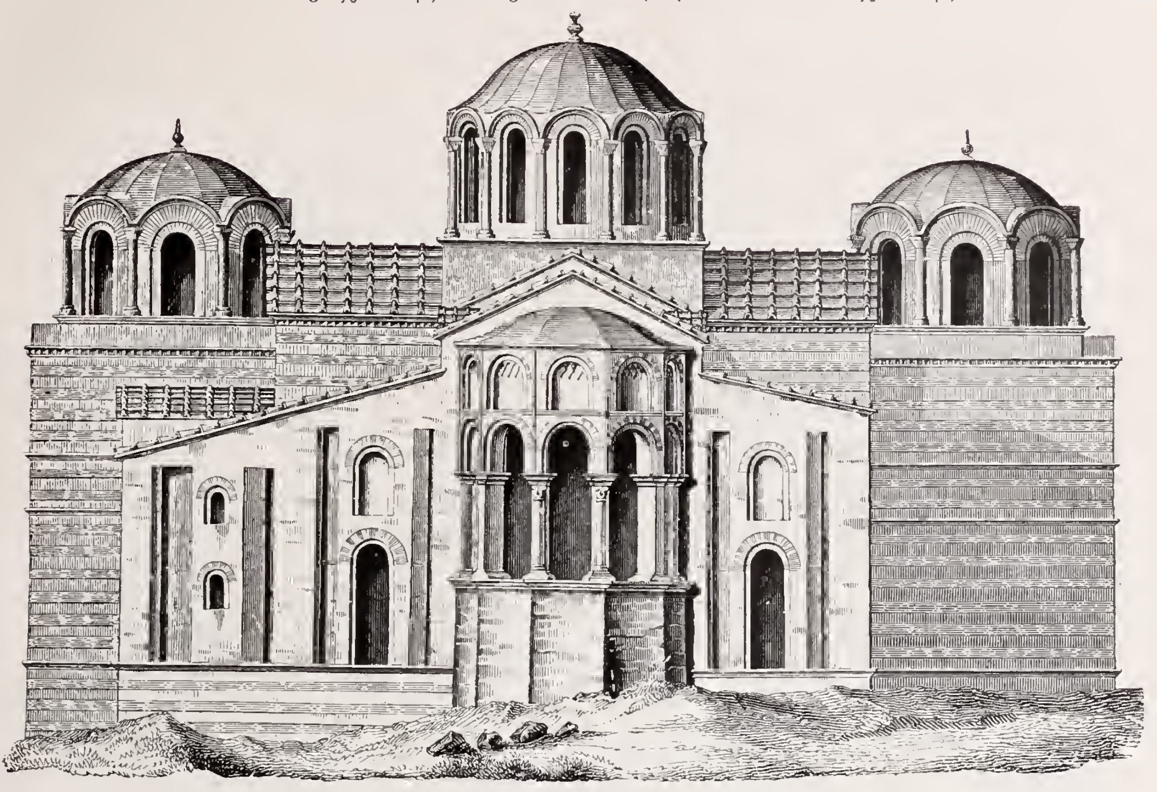
80. Kloster Tathev in Armenien. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

Narthexvorhalle (Abb. 82). Sie gewann im 12. Jahrhundert bei der von Johannes Komnenos gestifteten großen Kirche des Pantokratorklosters monumentale Steigerung. Während des 11. und 12. Jahrhunderts breitete sich die Kreuzkuppelkirche durch mannigfache Abwandlungen besonders kleiner Kirchen Griechenlands aus, die Mäander und Zierkreuze in ansprechender Ziegelornamentik reicher verwendeten, und blieb auch bei Bauten entlegenerer Außenländer des byzantinischen Reiches, wie in Unteritalien oder im russischen Nordosten lange in Geltung; nach dem Vorbilde der gleichnamigen Kiewer Kirche wurde die 1052 geweihte Sophienkathedrale in Nowgorod erbaut. Im allgemeinen fand das einfachere System der Kreuzkuppelkirche viel Anklang.

Eine neue Baubewegung setzte in Byzanz unter den Paläologen ein, deren lebhafte Wiederherstellung der zumeist unter Kaiser Theophilus (829—841) vollendeten Befestigungen gegen die erheblich drohender gewordene Türkengefahr auch für die Instandhaltung älterer Kirchen der Hauptstadt von manchem Nutzen war. Der Backsteinbau gewann maßgebende Bedeutung; nur der Peloponnes hielt lange an dem mit Schichtenwechsel verbundenen Hau=



81. Landmauern von Ani. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

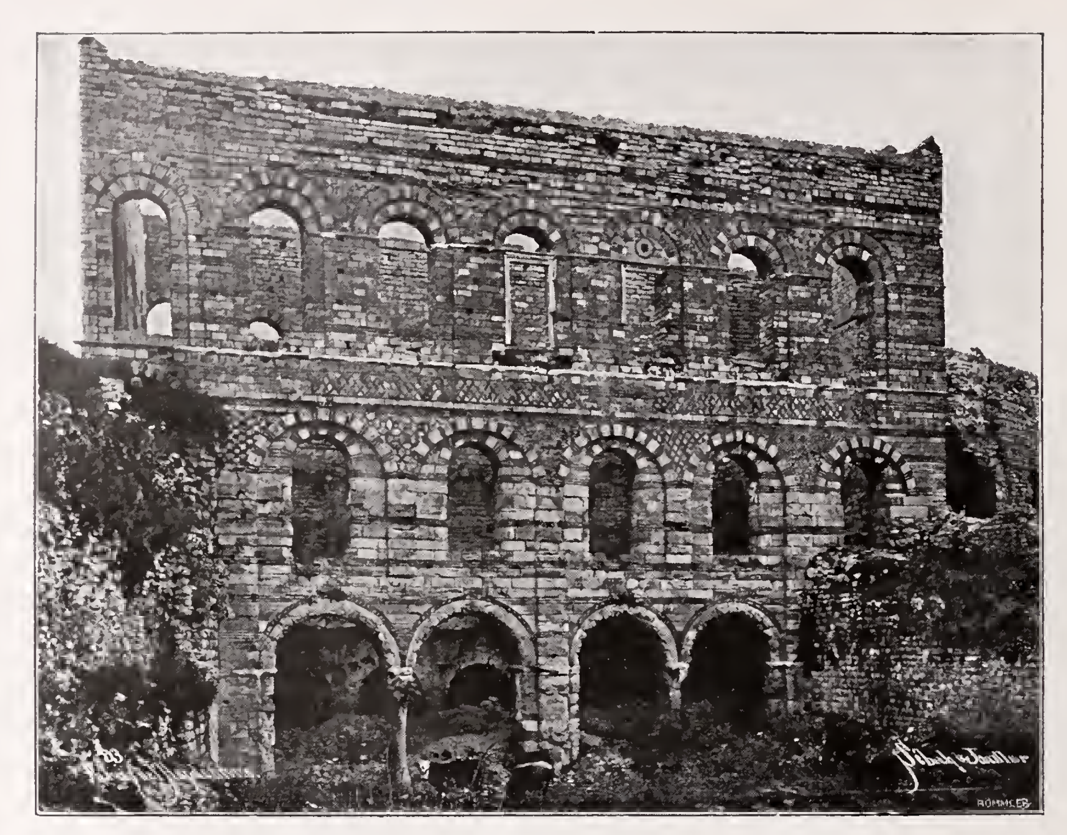


82. Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel.

steinbaue fest. Saloniki hob sich zum Mittelpunkte einer regeren Bautätigkeit, deren hochaufstrebenden Kuppeln wie bei der Apostelkirche mit ihrer die Mauerfläche belebenden Ziegelmusterung treffliche Wirkung eigen ist.

Unter den mittelbyzantinischen Profanbauten stehen die als Tekfur Sarai (Abb. 83) bekannten Reste des gewöhnlich auf Konstantin Prophyrogenetos als Erbauer bezogenen Palastes an erster Stelle. Die gewölbte Erdgeschoßhalle öffnet sich mit säulengetragenen Arkaden; die durch Marmor und Ziegel bestrittene Dekoration der beiden Obergeschosse wirkt recht ansprechend. Der Palast des einstigen Beherrschers von Mistra enthält gleichfalls einen Prunksaal mit hohen Fenstern. Hier haben sich auch ansehnliche Reste mittelalterlicher Stadtbefestigung erhalten.

Mittelbyzantinische Malerei. Die Eigenart der mittelbyzantinischen Kunst, die in Verbindung mit den Kultbedürfnissen und dem Niederschlage des Schrifttumes sich zeitweise sogar zu bedeutsamer Nachblüte weiterentwickelte, trat auf dem Gebiete der Malerei besonders sinnenfällig zutage. Der zwar zunächst manche Hemmungen bringende Bilderstreit löste wie jede gewalttätige Maßnahme auch starken Widerstand der Bilderfreunde aus, versuchte wohl die Wurzeln des Bilderkultus zu benagen, ohne sie dauernd schädigen zu können. Die in der Verteidigung gewachsene Kraft führte vielmehr zu einer Verjüngung der Malerei, die in Darstellungen Christi und aller Heiligen den fruchtbarsten Boden fand. Mit der Entscheidung der zweiten Synode von Nicäa, die die symbolische fußfällige Verehrung im Gegensatze zur leiblichen Anbetung als zuläßig erkannte, war die Grundlage für die Auffassung gewonnen, daß „die Gestalten des Heilandes, seiner Mutter, der Engel, heiligen Apostel und Märtyrer mit Farben und Glasstiften oder ähnlichen Mitteln wie früher von den Malern dargestellt“ werden durften. Der Malerei fiel die Versinnlichung des religiösen Gefühles zu, die sich das Volksempfinden selbst durch vorübergehendes Wiederaufflackern der Bilderfeindlichkeit unter dem



83. Tekfur Sarai in Konstantinopel.

Armenier Leo IV. und Theophilus nicht mehr beschränken ließ, mochten ihm auch sogar ausübende Künstler zum Opfer fallen.

Die Wiederaufrichtung des Bilderdienstes förderte die Ausreifung neuer theologischer Bildgedanken neben der Fortführung der wieder zu Ehren gekommenen Tradition mit Beibehaltung, beziehungsweise Verfeinerung und Steigerung ihrer Ausdrucksmittel, welche die von der höfischen Buchmalerei gepflegte antikisierende Richtung, auch den Monumentalstil und die Formensprache vornehm idealisierter, dem neuen architektonischen Geschmacke angepaßter Typen beeinflußte. Unter der Regierung des letzten Komnenen nahm mit dem äußeren Glanze neu belebter byzantinischer Kultur der kirchliche Monumentalstil während des 12. Jahrhunderts mehr einen dekorativen Zug an, wobei der Einfluß der Buchmalerei auf die Mosaikmalerei stetig wuchs. Allerdings verlor die jüngere Komnenenkunst unter dem Übergewichte rein künstlerischer Freude an malerischen Werten und unter Rückwirkung einer erheblich lebhafteren weltlichen Kunstübung im Bildschmucke kaiserlicher Schlösser, in dem dekorative Genremalerei hellenistischer Tradition, altbyzantinische Historien- und Zeremonialbilder sich neu belebten, Porträtdarstellungen und biographische Bilderfolgen neben Gartenbildern und Zirkusszenen eine Rolle spielten, manches von der früheren schlichten Empfindung. Doch wurde andererseits solche Wirklichkeitsschilderung zu kräftigem Antriebe malerischer Bildgestaltung, die auf andere Länder wie Sizilien und Rußland zurückwirkte.

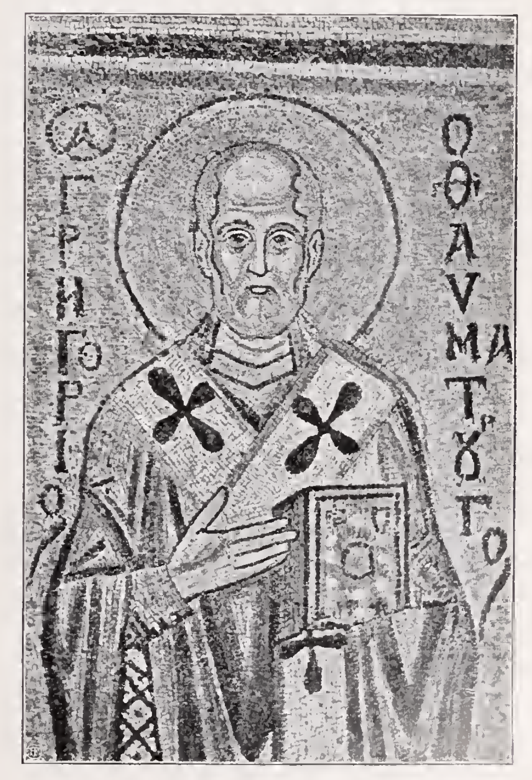
Eine so weit ausgreifende und durch mehrere Jahrhunderte sich stets aufs neue fruchtbar erweisende Entwicklung der byzantinischen Malerei läßt es angesichts unzählig vieler, oft recht untergeordneter Künstler und angesichts der Forderung bestimmter Darstellungsgleichheiten kirchlicher Bildstoffe begreiflich erscheinen, daß im Laufe der Zeit das Bedürfnis nach schrift-

licher Aufzeichnung der wichtigsten Bildzüge für die mit der Kirchenausschmückung betrauten Maler sich einstellte. Eine solche Sammlung von bestimmten Darstellungsanleitungen für kirchliche Zwecke liegt in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos“ vor, dessen erhaltene Überarbeitung Dionysios Phurnographos zwischen 1710—1733 besorgte. Doch decken sich seine Vorschriften oft mit sehr alten Darstellungen, erweisen sich also als theoretischer Niederschlag eines tausendjährigen Werdeganges, dessen Ausleben naturnotwendig in Typenerstarrung und Gestaltengeistlosigkeit sich auflösen mußte.



84. Der heil. Arzt Panteleimon.
Byz. Tafelbild, Moskau, Erzbischöfl. Museum.

Unter den nicht zahlreichen Werken frühmittelalterlicher Ikonenmalerei bewahrt das der Wende des 9. und 10. Jahrhunderts zuzählbare Kiewer Temperabrustbild des heiligen Arztes Panteleimon (Abb. 84) in dem asketisch angehauchten Schmaloval Nachklänge einer älteren strengeren Auffassung. Im Zeitalter der Komnenen befaßte sich die Ikonenmalerei mit den Motiven der den Christusknaben säugenden, liebkosenden, sitzenden oder zu ihm sich herabneigenden Maria, die seit dem 13. Jahrhundert in Italien weiteste Verbreitung fanden, das auch für die Kreuzigungsdarstellungen die in die Arme der heiligen Frauen zurücksinkende Gottesmutter von Byzanz übernahm. Vielfach für den Export gearbeitet, haben diese Tafelbilder, namentlich die sehr zahlreichen Madonnendarstellungen, den eigenartigen mittelbyzantinischen Gesichtsschnitt dem Abendlande vermittelt.



85. Der heil. Gregorius. Kiew: Sophienkirche.

Das großzügige Wiedererwachen der Monumentalmalerei setzte gegen das Ende des Bilderstreites bei den gedankentiefen Mosaiken der Koimesiskirche in Nicäa ein, deren Meister in der Behandlung der Gewandmassen lebendiges Gefühl für das Stoffliche bekundete. Nicht viel später entstand das kraftvolle Himmelfahrtsmosaik der Sophienkirche in Saloniki, dessen traditionellen Bildtypus echt byzantinischer Volksgeist durchdrang. Ein beinahe vollständiger kirchlicher Bilderzyklus, in dem die wiederaufblühende Monumentalmalerei des 10. Jahr-



86. Geburt der heil. Maria. Wandmosaik im Katholikon von Daphni.

hunderts mit der historisch-realistischen älteren Auffassung brach, erhielt sich in der Mosaikausschmückung des Katholikons von Hosios Lukas in Phokis. Ihr Meister beherrschte die seelische Vertiefung der Darstellungen, die das höchste Ziel byzantinischer Kirchenmalerei bildete. Nach dem Zeugnisse anderer Denkmäler bereicherte sich im 11. Jahrhunderte das kanonische Schema der Mosaikmalerei mit manch neuen Motiven. Die Kuppelmosaiken der Nea wurden für die allerdings von etwas weniger bedeutenden Kräften ausgeführten Mosaiken der Sophienkirche in Kiew vorbildlich, deren leblose Mache in Formenvergröberung und Faltenhärte unerquickliche Beigaben erhielt (Abb. 85). Die tiefreligiöse Bildstimmung des Mosaikenschmuckes der Nea Moni auf Chios erfuhr durch Steigerung realistischen Ausdruckes keine wesentliche Beeinträchtigung der Monumentalität. Der unter den letzten Kaisern der makedonischen Dynastie aufkeimende malerische Naturalismus erlitt schon im 11. Jahrhundert einen Rückschlag in den Mosaiken der vom benachbarten Hosios Lukas beeinflußten Klosterkirche von Daphni (Abb. 86), sonst einer Meisterschöpfung des byzantinisch-dekorativen Flächenstiles, der in Vermehrung der Figurenzahl und im Bildtypus eine jüngere ikonographische Entwicklungsstufe repräsentiert. Ihr zählt auch der Mosaikenbestand von S. Marco in Venedig und auf Sizilien teilweise zu. Den reichsten rein byzantinischen Mosaikenzyklus des 14. Jahrhunderts besitzt die Kachrije-Djami in Konstantinopel, die um 1303 von dem letzten Ktitor Theodoros Metochites ausgeschmückte Chorakirche. Die Bilderfolge veranschaulicht, wie die Menschwerdung Christi, von allem Anfang an im Heilsplane beschlossen, sich verwirklichte, und schloß sich offenbar an Anleitungen eines theologischen Handbuches an. Ihr großer Fortschritt lag in der Raumgestaltung, für welche die Architekturen nicht mehr eingeschobene Kulissen waren, und in der Natürlichkeitserhöhung der Landschaft durch besseren Baumschlag. Ein ausgesprochenes Wirklichkeitsgefühl, das bis auf Teilnahme der Nebenfiguren sich erstreckte, ließ sogar in der Purpurüberreichung an Maria (Abb. 87) sowohl ihre Begleiterinnen als auch zwei der Oberpriester Bemerkungen untereinander austauschen und verinnerlichte so den ganzen Vorgang. Neben Anknüpfung an Miniaturvorlagen betätigte hier ein wirklich bedeutender Künstler, unter dem viele Hilfskräfte beschäftigt waren, ganz ungewöhnliche Freiheit der Bildgestaltung. Der Auffassung dieser Mosaiken folgte der ältere Teil der zahlreichen Wandmalereien in den Kirchen von Mistra aus dem 14. und 15. Jahrhundert, während die jüngeren der dortigen Peribleptoskirche, namentlich die Engelsprozession der sogenannten göttlichen Liturgie (Abb. 88), Passion und die ausführliche Schilderung des Marienlebens,



87. Maria erhält den Purpur. Mosaik aus der Kachrije-Djami in Konstantinopel.

sich stellenweise zu dramatischem Pathos und poetischer Empfindung steigerten und die kleinköpfigen dürren Einzelgestalten, in deren Erscheinungsplastik die Beherrschung zeichnerischer Verkürzung zurückging, trotz der Farbenfreude einer leichten malerischen Pinselführung bereits beginnender Erstarrung verfielen, deren energische Abschüttelung der Folgezeit nicht mehr gelang.

In den meisten Werken, die nicht selten auf eine in vergrößertem Maßstabe auf die Wand übertragene Vorlage zurückgingen, behielt die Ausführung lange künstlerischen Wert,

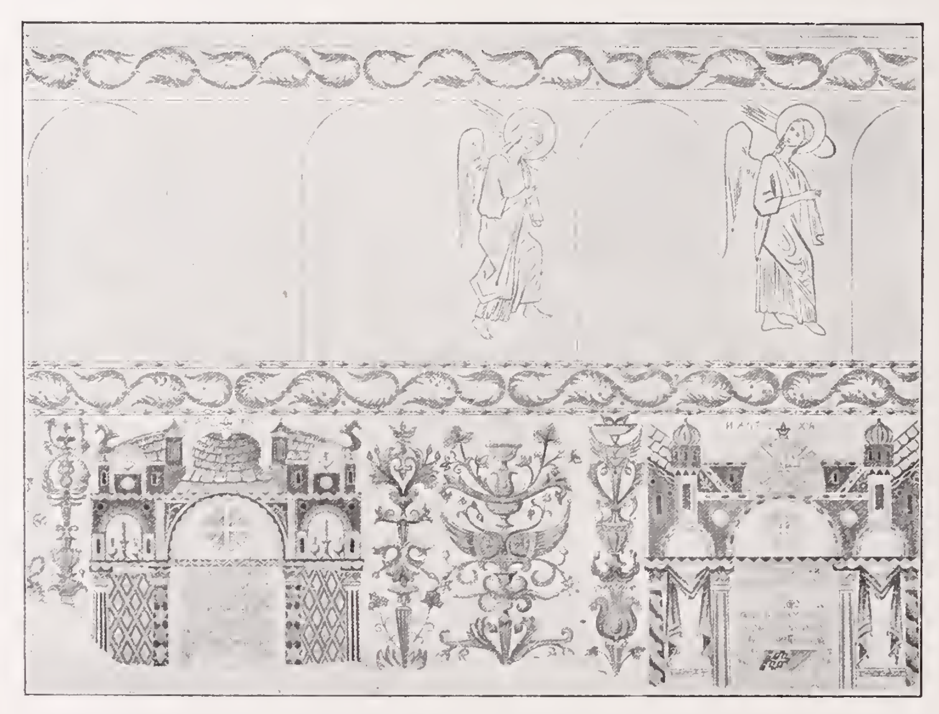


88. Engelsprozession der göttlichen Liturgie in der Peribleptoskirche zu Mistra.



89. Fresko der Geburt Christi in der Georgskapelle der Paulskirche auf dem Berge Athos.

wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft nachließ. Erst am Ausgang des Mittelalters sank selbst die künstlerische Ausführung mehr zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erlosch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil der Künstler an ihren Werken verringerte sich mit der stärkeren Betonung der Heiligkeit der Bilder. In einigen Athosklöstern erhielten sich aus späteren Zeiten umfangreiche Malereien, mit denen die 935 Kirchen und Kapellen geradezu übersät wurden. Ihre Anlehnung an die Regeln des Malerbuches, das jedem Athoskloster eine Art Kanon wurde, erklärt die handwerksmäßige Gleichförmigkeit der erstarrenden Darstellungsweise. Nur vereinzelt, wie in



90. Mosaik aus der Geburtskirche in Bethlehem.



91. Wandmalereien aus der Kreuzkirche zu Achthamar in Armenien. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

den 1423 von Andronikos aus Byzanz ausgeführten Gemälden der Georgskapelle im Kloster St. Paul (Abb. 89), regten sich auch westliche Einflüsse. In sehr starker Abhängigkeit von Byzanz verfiel die russische Kirchenmalerei, die im Podlinnik ein anderes Malerbuch vom Berge Athos besitzt und vorwiegend die Bilderwand bilderreichst ausschmückte, mit starrem Vorschriftenzwange immer mehr der Figurenverkümmerung und herabgekommener Formlosigkeit.

Zur mittelbyzantinischen Kunst zählen die Malereireste in der sogenannten Konstantinskirche zu Andaval und in der großen Apsis von Tschardagh-Kjöi, die derselben Epoche wie die Gemälde der kleinasiatischen Grottenkirchen angehören. Die Höhlenkirche im Tale Gereme hat im Chor einen Zyklus interessanter Gemälde, eine sogenannte Deësis, den thronenden Pantokrator zwischen Maria und Johannes. Eine andere Grottenkirche besitzt eine Majestas Domini, ähnlich der vom armenischen Maler Theodoros 1124 vollendeten in der Hauptapsis des großen Schenuteklosters in Oberägypten oder dem Typus der nach orientalischen Vorbildern kopierten karolingischen Miniaturen. Der mittelbyzantinischen Kunst nach dem Bildersturme zählt der Freskenzyklus aus der Jugend Christi in der Sonntagskirche im Tale Gereme zu. Abendländischer Geist durchsetzte die 1169 entstandene Mosaikenfolge der Geburtskirche zu Bethlehem, in der die Meister Ephraim und Basilius sich manche Abweichungen vom herkömmlichen ikonographischen Systeme gestatteten (Abb. 90). Syrische Art bestimmte die Wandbilder der Auferweckung des Lazarus und des Einzuges Christi in der Kreuzkirche zu Achthamar (Abb. 91).

Am deutlichsten spiegelten sich die Wandlungen der byzantinischen Kunst in der eifrig gepflegten Buchmalerei, in der neben Regungen selbständiger Naturanschauung enger Anschluß an die Spätantike nicht überrascht. Er fand äußerlich seinen Ausdruck schon darin, daß sich die von der Antike ererbte Pergamentrolle für die Aufzeichnung kirchlicher Texte neben der die Vermittlung östlichen Kunstwesens erleichternden Buchform bis ins 12. Jahrhundert hinauf im Gebrauch erhielt. Auch die Darstellungsmittel seiner Guaschtechnik, die für koloristische Modellierung sich grell aufgesetzter weißer Lichter bediente, bewegten sich in der Nachahmung alexandrinischer Deckfarbenmalerei.

In der Bedrängnis des Bildersturmes entstand als erstes Ergebnis der Neubelebung byzantinischer Buchmalerei die Psalterillustration, deren Bilderschmuck wohl das als Vor-



92. Miniatur aus dem Chludow-Psalter in Moskau.

kämpfer der Bilderfreundlichkeit bekannte Studioskloster von Byzanz maßgebend bestimmte. Als seine künstlerisch bedeutendste Formulierung gilt der um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene Chludowpsalter in Moskau (Abb. 92), größtenteils auf eine verlorene frühchristliche syrische Grundredaktion zurückgehend und auch in den Randminiaturen an das Rabula-Evangeliar und andere syrische Bilderhandschriften gemahnend. Der frische Realismus eines für Wirklichkeitsbeobachtung begabten Künstlers fand hier einen manchmal derb individualisierenden Ausgleich zwischen überliefertem und neugestaltetem Bildstoff, der in zahlreichen Handschriften späterer Jahrhunderte fortlebte.



93. Miniatur aus der Homilien-Sammlung Gregors von Nazianz. Paris, National-Bibliothek.



94. Anbetung der Könige. Miniatur aus dem Menologium Basilius' II. Rom, Vatikan.

Bald wurden auch die Malstuben des Athos, für die Byzanz, aber auch die Nachwirkung frühchristlicher Elemente aus dem Oriente in Betracht kamen, ähnlichen Bestrebungen erschlossen. Unter der makedonischen Dynastie lenkte das erhöhte Bildungsinteresse der Hofkreise und der Geistlichkeit in erhöhtem Grade auf die Vorbildlichkeit der klassischen und frühchristlichen Antike, von der die kaiserliche Bibliothek manch meisterhafte Vorlage besaß. Als köstlichste Neubelebung dieser an alexandrinische Muster anknüpfenden Richtung darf der schon gewürdigte Pariser Psalter (Abb. 25) gelten. Die Tatsache, daß in jüngeren Werken höfischer Psalterillustration auch nichtantike Darstellungsweise sich langsam entschiedener meldete, bezeugt daneben beachtenswerte Selbständigkeitsregungen eines manch künstlerische Feinheit preisgebenden Vortrages.



95. Miniatur aus den Homilien des Jakobus von Kokkinobaphos (Rom, Vatikan).

Die hervorragendste Schöpfung byzantinischer Renaissance unter der makedonischen Dynastie bleibt die für Basilius I. hergestellte Prachthandschrift der Homilien Gregors von Nazianz (Paris, Nat.-Bibl. Nr. 510), deren hochentwickelte Deckfarbenmalerei nur in Abtönungsfein-



96. Miniatur aus einem armenischen Evangeliar von 1198 in Lemberg.

heit hinter dem eben genannten Psalter zurücksteht. Doch lehnte Ausführungsflüchtigkeit auch andere Unarten des byzantinischen Manierismus nicht ab und trat bildmäßige Geschlossenheit der Darstellungen bereits zurück (Abb. 93).

Die Konstantinopler Schule, die im Laufe des 10. Jahrhunderts durch Studium der alten Kunst ihre technischen und künstlerischen Erfahrungen erweitert hatte, stellte sich zu dem langsam vordringenden Naturalismus der volkstümlicheren Mönchskunst nicht unfreundlich, was mit einer Ausgleichung beider Richtungen die Herausbildung des typischen mittelbyzantinischen Miniaturenstiles in der überaus fruchtbaren kaiserlichen Malstube, aber mit Zuziehung klösterlicher Kräfte begünstigte. Ihre für die Stilbildung byzantinischer Buchmalerei bedeutsamste Leistung ist das Basilius II. gewidmete Menologium der Vatikanischen Bibliothek, das zwar durch Guaschtechnik die glänzendsten Wirkungen erzielte, aber die Szenerie der Bilder keineswegs überzeugend gestaltete (Abb. 94); auch der Raumgestaltung der oft unklaren Bildarchitekturen erwiesen sich die acht nach gemeinsamer Vorlage

arbeitenden, ihre Blätter signierenden Künstler nicht gewachsen.

Die Redaktion der wichtigsten kirchlichen Bilderbücher kam im 11. Jahrhundert zu einem gewissen Abschlusse, während in späteren die Aus- und Umgestaltung von Darstellungseinzelheiten mehr Gegenstand künstlerischer Fürsorge wurde, wobei das Nachklingen frühchristlicher Vorbilder sich immer mehr abschwächte. Nun trat die Evangelienillustration als solche stärker in den Vordergrund, für die nicht das Interesse am Erzählen, sondern die kirchliche Bedeutung des Bildes den Ausschlag gab, wodurch die Bilderzahl sich erheblich einschränkte, da man durchschnittlich für jedes Evangelium die Beigabe seines Hauptfestes als genügend betrachtete und nur seltener zur Erweiterung auf die Zwölfzahl des großen Festzyklus schritt. Hier verschmolzen die antikisierende, frühchristliche und realistische Richtung noch stärker miteinander. Schon im 11. und 12. Jahrhundert übernahmen die Evangelienbücher den typischen Zeitstil und ließen manches von der naiven Erzählerfreude gegen dogmatische oder moralische Deutung fallen. Durch seinen wohl auf den Grundstock eines frühchristlichen Bilderkreises zurückgehenden Darstellungsinhalt interessiert der an Allegorien reiche Smyrnaer Physiologus, ein merkwürdiges Sammelwerk christlicher Wissenschaft.

Als künstlerischer Ausdruck der durch den Bilderstreit gesteigerten Marienverehrung darf die Illustrationsfolge zu den Homilien des zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert in Konstantinopel lebenden Mönches Jakobus von Kokkinobaphos gelten, des wichtigsten, wahrscheinlich auf den Bilderschmuck eines nestorianischen Marienlebens zurückgehenden Marienbuches des byzantinischen Mittelalters (Abb. 95). Die Verkümmerung der Bildertypen in winzige Figürchen folgte einem auch in der Evangelienillustration seit dem 11. Jahrhundert bemerkbaren Zuge.



97 Byzantinisches Elfenbeinrelief im Brit. Museum zu London.

Die der byzantinischen Kleinkunst geläufige Gestaltenbildung gewann auch auf die mittelbyzantinische Handschriftenausschmückung allmählich Einfluß. Selbst Prachtwerke der komnenischen Hofmalerei, wie die für Nikephoros Botoniates (1078—1081) geschriebenen Reden des Chrysostomus zu Paris, blieben von Formlosigkeit der langgestreckten Gestalten mit ausdruckslosen, greisenhaften Gesichtern und den teilweise durch die Steifheit faltenloser Gewänder bedingten gemessenen Bewegungen nicht frei und gewährten düsterer Farbensprache, die die grünlichen Fleischschatten selbst ins Oliv-



98. Hostienschale aus Speckstein von Xeropotamu.



99. Kuppelreliquiar aus dem Münsterschatz zu Aachen.

farbige und Braune steigerte, unbedenklich Aufnahme. Allzeit war die Beigabe der Bildnisse der Auftraggeber oder Empfänger der Handschriften eine Ausschmückungserweiterung, an der die Beobachtungsgabe des Buchmalers ihre Darstellungssicherheit bekunden konnte. In der vom akanthusartig stilisierten Weinblatte ausgehenden Ornamentik, die auch die mannigfaltigsten exotischen Tiergestalten verwendete und an der Arabeske wie anderen islamischen Motiven nicht achtlos vorbeiging, fand eine an abwechslungsvollen, oft graziösen Einfällen reiche Phantasie und Ziergewandtheit ein ungemein weit gestecktes Betätigungsgebiet.

Von Byzanz wurde auch die Buchmalerei der russischen Klöster beeinflußt, die jedoch schon frühe, wie in dem 1057 entstandenen ostromirischen Evangeliar zu Petersburg, einen slavischen Einschlag mitverarbeitete. Die in phantastischen Tier- und Frauenköpfen endigenden Initialen und Zierleisten der russischen Handschriften unterscheiden sich durch die Bevorzugung von Rot und Blau von dem byzantinischen Geschmacke.

Die armenischen Bilderhandschriften zeigen seit dem 13. Jahrhundert eine mehr schulmäßige Geschlossenheit, die zwar in den Bibelszenen vom Kopieren byzantinischer Vorlagen noch nicht abging, wohl aber bei weltlichen Vorgängen einer Selbständigkeit der Auffassung zustrebte. Als bodenständige Besonderheit überrascht namentlich die Initialendurchbildung mit den Vogel- und Schlingknotenmotiven (Abb. 96).



100. Einzelheit von der Pala d'oro der Markuskirche in Venedig.

Das Schauspiel, das Ägypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es sehr lange, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst ihr auf die byzantinische Kunst übergegangener Rest dieser noch Jahrhunderte lang vornehmes Aussehen sicherte und sie vor raschem Verfall bewahrte. Auch darin gleichen sich Ägypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst gewöhnlich nur nach den Zuständen der letzten Periode Unveränderlichkeit und Erstarrung schlechthin als ihren Grundzug annahm. Wie die ägyptische, so hatte auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale gar eigenartiger Entwicklung und mannigfache Reize der Auffassung und des Vortrags. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf sehr hoher Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei gerade als „griechische Arbeit“ bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, im Bronzeguß (Erztüren der Sophienkirche, in Amalfi und Monte Cassino, S. Paolo bei Rom), in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei überragten sie weithin die anderen christlichen Völker. Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche, dessen Plastik unmittelbar an die kleinasiatische anschließt, ja aus derselben hervorgeht, und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.

Kunstgewerbe. Für die abendländische Kunst des Mittelalters wurde die hohe Entwicklung des technisch vollendeten byzantinischen Kunstgewerbes von größter Wichtigkeit. Seine Schöpfungen wurden dem Abendlande nicht nur durch Einfuhr bekannt, sondern seine Rezepte fanden auch in abendländischen Lehrbüchern wie in der noch später zu erwähnenden Schedula diversarum artium des Theophilus Aufnahme. Der feine Geschmack byzantinischer Schnitzkunst läßt sich namentlich an stilvoll ausgeführten Elfenbeinarbeiten (Abb. 97) erkennen, unter welchen die Kassetten mit den auf oblonge Holzkästchen aufgenagelten geschnitzten Platten, die Diptychen und Triptychen an erster Stelle stehen. Teile der letzteren erhielten sich oft als Schmuck abendländischer Buchdeckel. Neben dem Elfenbein war der weiche grünliche Speck-



101. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

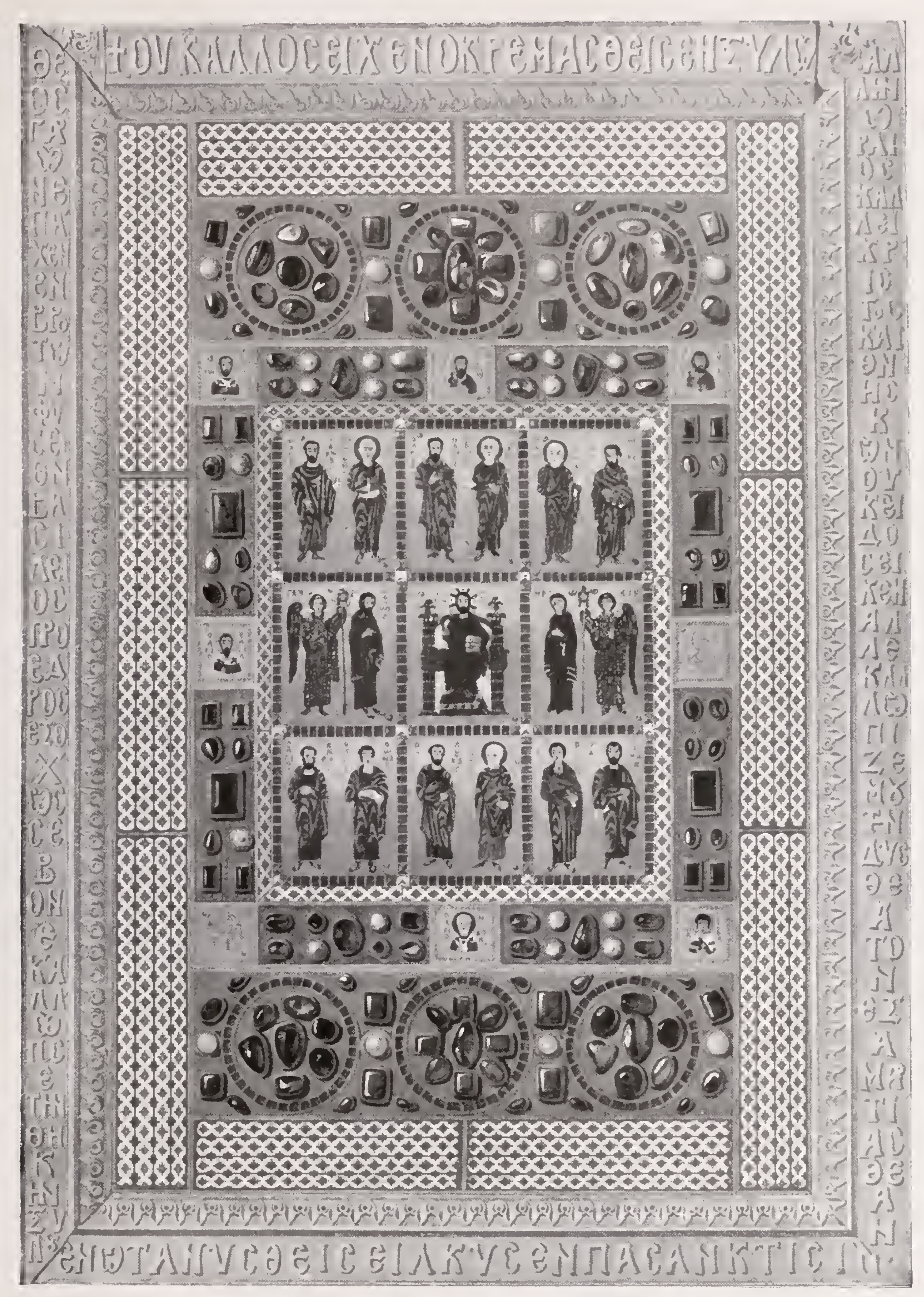
stein, in dem z. B. die dem 13. Jahrhundert zuzählende prächtige Hostienschale im Athoskloster Xeropotamu ausgeführt wurde (Abb. 98), beliebt. Ganz Vorzügliches leistete die Goldschmiedekunst. Unter ihren nicht zahlreichen architektonisch gegliederten Werken ragt ein als Nachbildung des Grabes des heil. Gregor gedeutetes Kuppelreliquiar des Aachener Münsterschatzes hervor (Abb. 99); weit häufiger sind Reliquientafeln und mit figürlichen Reliefs geschmückte Staurotheken für die Kreuzreliquien. Seltener begegnen getriebene Bucheinbände. Im Vergleich zur Goldschmiedekunst des Abendlandes ging das byzantinische Kunstgewerbe in der Herstellung der Altarausstattung weniger auf tektonische und plastische Formengestaltung als auf Farbenwirkung aus. Für letztere fand es in dem zwischen der Mitte des 10. und 11. Jahrhunderts auf besonderer Höhe stehenden Email, dem byzantinischen Goldzellenschmelz, ein abwechslungsreiches Ausdrucksmittel von oft seltener Schönheit. Nächst dem Zellenschmelz gewann auch die byzantinische Textilkunst, namentlich die Seidenweberei, großen Einfluß auf die Kunst des Abendlandes, worin erst seit der Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer und die Begründung des lateinischen Kaisertums (1204) ein Wandel eintrat. Die Muster der byzantinischen Textilkunst, die auch in sizilianischen und süditalienischen Manufakturen Berücksichtigung fanden, gingen im Anschlusse an die alten Motive von der mehr verschwindenden Menschenfigur zur Tierfigur über und erzielten in rein flächenmäßiger Stilisierung ihre vornehmste Wirkung. Dagegen bevorzugte die Stickerei mit der Bilddarstellung die Menschenfigur, wie dies z. B. die berühmte Dalmatika Leos III. in St. Peter zu Rom zeigt. Noch 1146 führte König Roger nach der Eroberung Griechenlands byzantinische Seidensticker, die teilweise auch nach arabischen Mustern arbeiteten, nach Palermo, wo eine berühmte kunstgewerbliche Werkstätte, Tiraz genannt, eingerichtet war; Erzeugnisse derselben befinden sich in der Schatzkammer zu Wien. Die schönste gewebte Darstellung rein christlichen Inhaltes, die noch vor das 10. Jahrhundert angesetzt wird, bietet der Seidenstoff mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, vielleicht das Geschenk eines griechischen Kaisers an den römischen Stuhl, aus den Funden der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom (Taf. IV).

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangten erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen außer der in den ältesten



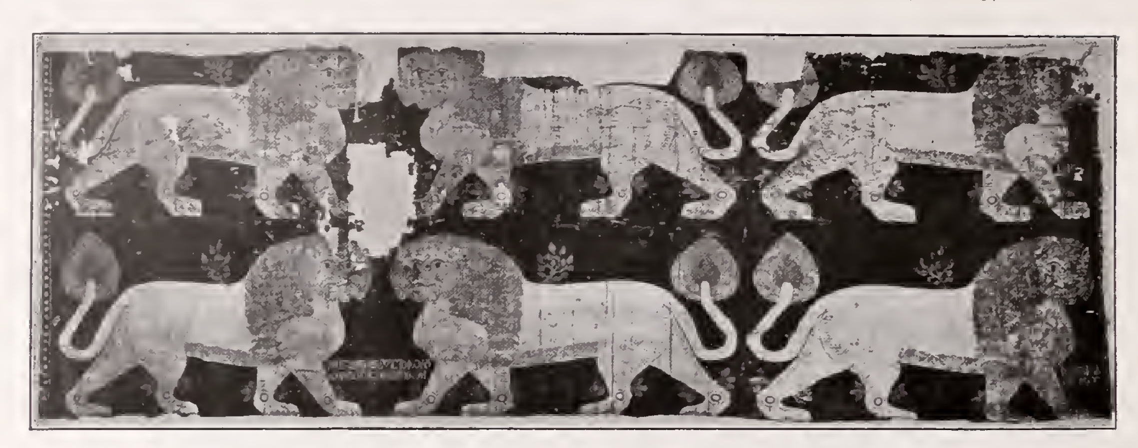
Seidenstoff mit der Szene Mariä Verkündigung. Rom, Sancta Sanctorum.





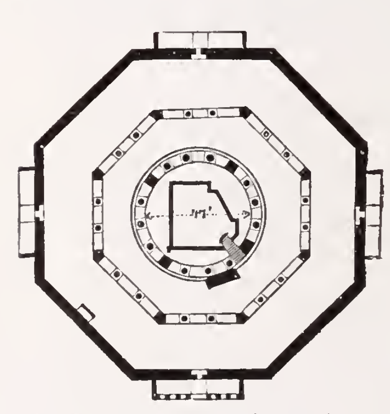
102. Email von einem Reliquiar in Limburg a. d. L.

Teilen dem 10. Jahrhundert entstammenden Pala d'oro in der Markuskirche zu Venedig (Abb. 100) und jener in der Stephanskirche zu Caorla das bekannte altbyzantinische Elfenbeinrelief in Trier, welches die Übertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Abb. 101), die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn (Abb. 102) oder das bis ins 8. Jahrhundert zurückführbare berühmte Patriarchalkreuz des böhmischen Zisterzienser=



103. Siegburg. Byzantinischer Löwenstoff aus dem Annoschrein.

stiftes Hohenfurt genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke des Kunsthandwerkes den Weg nach dem luxusarmen Abendlande gefunden; hierher zählen außer den offenbar von Alexandria aus importierten Elfenbeinschnitzereien des Trierer Kreises das Justinian als Barbarenbesieger darstellende Diptychon im Louvre und die vom Nil in die Rheingegend übertragenen sechs Elfenbeinreliefs der Aachener Münsterkanzel, die kurz nach dem Jahre 1000 an ihre heutige Stelle kamen. Aus dieser Zeit stammt der herrliche byzantinische Löwenstoff, den man 1900 bei der Eröffnung des Annoschreines in Siegburg fand (Abb. 103). So weit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Okzidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, bedarf doch noch weiterer, sehr eingehender und überzeugender Beweise. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto, wo noch im 13. Jahrhundert griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Okzident in der Kunst seit der karolingischen Periode, zunächst auf der frühchristlichen und römischen Tradition fußend, vielfach und immer entschiedener seine eigenen Wege.



104. Grundriß der Sachra-Moschee (Felsendom) zu Jerusalem.

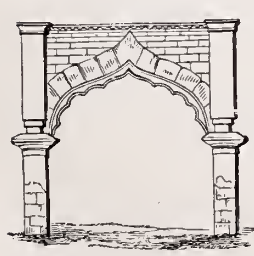
2. Die Kunst des Islam.

a) Asien und Ägypten.

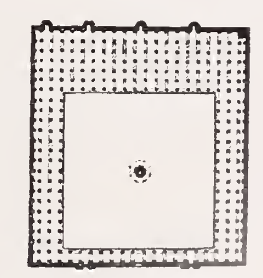
Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Muhammeds. Sie reicht im Osten bis nach Indien, im Westen bis nach Spanien. Schon der gewaltige Umfang ihrer Herrschaft erschwerte eine einheitliche Auffassung der künstlerischen Aufgaben. Wie verschieden gestalteten sich z. B. die Voraussetzungen für die Architektur am Ufer des Ganges, in Ägypten und auf römischem Kulturboden. Aber noch größere Hindernisse boten die Natur des herrschenden Stammes, das Wesen der religiösen Anschauungen und des Gottesdienstes, in dem sich für das Gottesbild keine Stätte fand. Die islamische Kunst birgt mannigfache, von außen hineingetragene, fremder Volks- und Kulturkunst entlehnte Elemente in sich. Es kreuzen sich Bautypen hellenistischer, mesopotamischer, armenischer, persischer und indischer Herkunft, hellenistische und orientalische

104 a. Durchschnitt der Sachra-Moschee (Felsendom) zu Jerusalem.

Bauornamentik. Die antike Kunst muß zahlreiche Säulen zum Schmucke der neuen Werke hergeben. Aus diesen vielfältigen Wurzeln entstand ein Stil, der Eigentümlichkeiten genug besitzt, um von den anderen, verwandten Weisen unterschieden zu werden, und auch in einzelnen Gebieten eigenartige Entwicklung erkennen läßt. Im allgemeinen begnügte sich die neue Religion mit der Schaffung einer ihren Bedürfnissen entsprechenden räumlichen Gestaltung des Kultbaues, dessen konstruktiver Ausbau, äußere Umfriedung und dekorative Ausstattung aber völlig den herrschenden Traditionen überlassen waren. Hier setzte der Wettbewerb der Stile ein, die sich mit ihren Trägern durcheinander mischten.

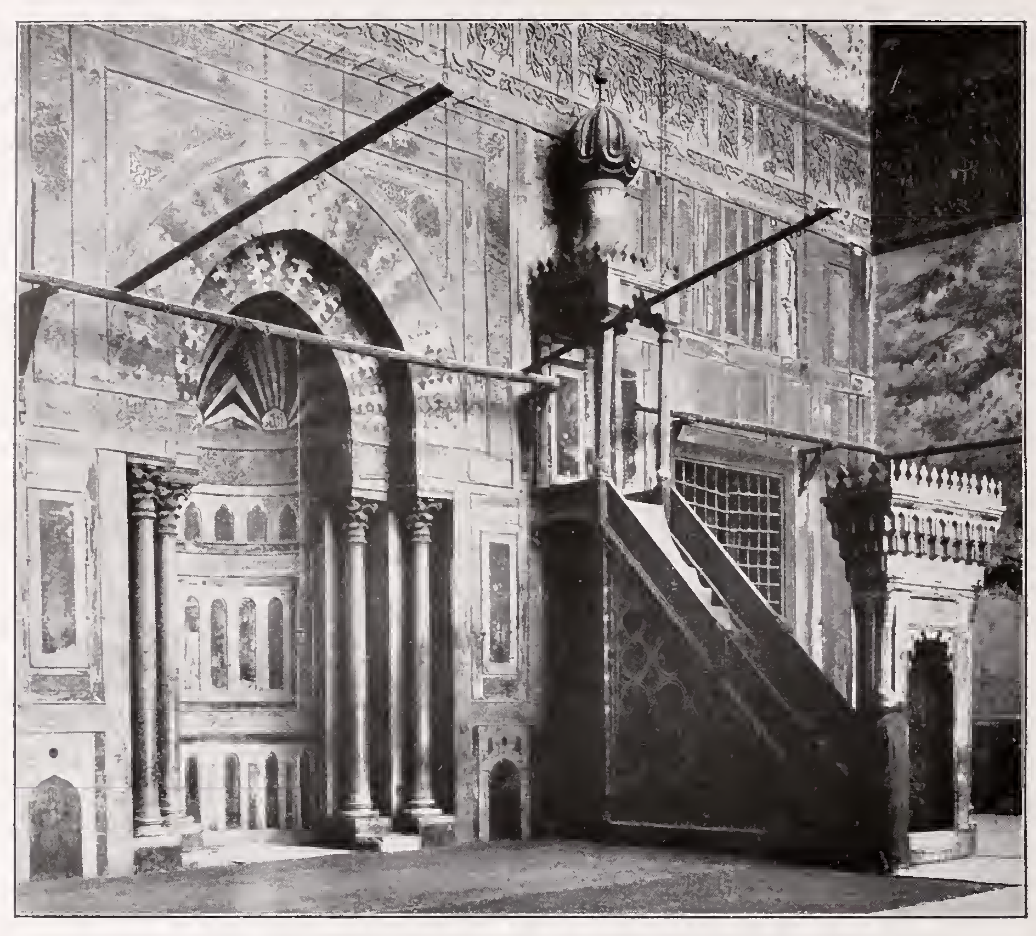


105. Kielbogen.



106. Grundriß der Amr-Moschee in Alt-Kairo.

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnsysteme machte der Islam am Anfang seiner Herrschaft. Als er im 7. Jahrhundert in Syrien er-



107. Die Hassanmoschee in Kairo. Mihrâb und Mimbar.

obernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen, sondern verwandelte einfach byzantinische Kirchen in Moscheen oder übertrug Neuaufführungen byzantinischen Meistern. Auf dem Tempelberge in Jerusalem (Harām-esch-Scherif), da, wo ein Felsen nach jüdischer und muhammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde anzeigt, erhebt sich der Felsendom oder die Omarmoschee (Kubbet-es-Sachra), nach Mekka das höchste Heiligtum der Muslims. Der später für Templerkirchen vorbildlich gewordene Felsendom bildet ein Achteck (Abb. 104) und wird durch zwei konzentrische Anordnungen von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abteilungen gegliedert. Über dem mittelsten Raume wölbt sich, durch eine Mauertrommel vermittelt, eine leichte doppelte Holzkuppel (Fig. 104a), nach dem Einsturze im Jahre 1022 aufgesetzt. Der Gedanke des basilikalen Zentralbaues ist spätrömisch und entstammt konstantinischer Zeit. Nach erhaltener Inschrift wurde der Bau im Auftrage des Omajadenkalifen ʻAbd-el-Malik im Jahre 691 auf der Terrasse des Salomonischen Tempels begonnen. Die siebenschiffige Moschee el-Aksa in Jerusalem wurde mit möglichster Ausnützung des noch stehenden Teiles der justinianischen Marienkirche und ihres vorhandenen Säulenmateriales gebaut. Unter Zuziehung von Arbeitern aus Persien, Indien, Westafrika und Byzanz ließ Walid aus dem Material einer den Christen weggenommenen Kirche und der Portikusreste eines antoninischen Jupitertempels in Damaskus 705 die Moschee als dreischiffige Säulenhalle mit Pfeilerarkaden darüber, Transept und Holzdach errichten. Der spartanisch einfache Omar verwandelte syrische



108. Selimije in Adrianopel.

Kirchen in Moscheen, bestenfalls mit Teilung für Christen und Muslims, wobei mit der Umorientierung vom Osten nach Süden das tiefe Säulenlanghaus zur seichten Breithalle der Moschee wurde.

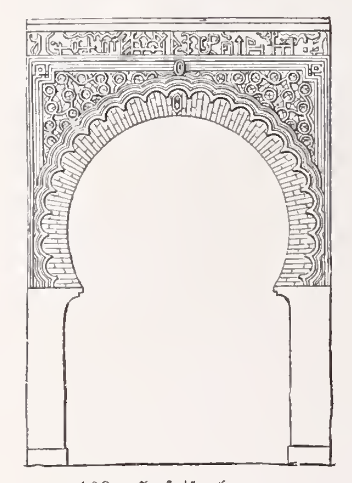
Soweit der Kultbau des Islam sich auf einer eigenen Grundlage entwickelte, ergibt sich im allgemeinen nachstehendes Bild. Muhammed wollte kein eigentliches Gotteshaus, um keine zwischen Gott und Volk sich stellende Priesterschaft zu fördern. Er verrichtete seine Andacht in dem landesüblichen Dār, einer Wohnanlage, die aus einem von Backsteinmauern umschlossenen Hofe mit einigen primitiven Wohn- und Wirtschaftsräumen längs der Innenmauer bestand. Dies erklärt den Mangel einer allseits bindenden oder anerkannten Vorschrift oder Überlieferung für die Anlageform der Moschee, die im Anfange der Hidschra schwankte.

Neben einfach rechteckigen Gebäudeanlagen wie der Amr-Moschee in Kairo (Abb. 106) entwickelte sich früh die Hofmoschee mit umlaufenden Hallen, davon zwei oder mehrere an der Kiblaseite ohne Transept. Interessante Verhältnisse ergaben sich in Syrien, wo bei Teilung einer Kirche zwischen Christen und Muslims die Abgrenzung des Moscheetraktes durch einen vorgelagerten, ummauerten Hof erfolgte, dessen Ost- und Westmauer durch das ehemalige Langhaus gezogen wurde. So bildete sich in Syrien der Typus der Hof- und Säulenmoschee in ganz natürlicher Weise aus und zog von hier weitere Kreise. Syrischen Ursprungs ist auch eine andere charakteristische Erscheinungsform der islamischen Baukunst, das in das Kultgebäude selbst eingebundene Minarett für den Gebetsrufer, fast in einer gewissen Konkurrenz mit dem gleichfalls in Syrien frühe auftauchenden Turm des christlichen Kultbaues entstanden. Gerade in dieser nach oben sich verjüngenden, aus dem Viereck ins Achteck oder in die Rundform umsetzenden Beigabe, deren Mantel und Abschluß nach den verschiedenen Baugebieten verschiedene

Lösungsformen annehmen konnte, gewann die Gruppierung des Moscheeäußeren einen höchst eindrucksvollen Helfer, der sogar in spiralförmigem Aufbau wie bei der großen Moschee in Samarra an altorientalische Zikkurats anklang.

Seit der Zeit der Abbasiden (750—1258) verbreitete sich in den Ländern des Islam der Typus der für die gemeinsamen Gebete angesammelter Truppen bestimmten Freitagsmoscheen, im Hinblick auf den Verwendungszweck überaus ausgedehnte Anlagen, in welchen sich die rituellen Bewegungen mit einer gewissen militärischen Exaktheit ausführen ließen, so daß der Gottesdienst von den Führern des Islam geschickt für die Disziplin ausgenutzt wurde. Das Bethaus mit dem offenen Hof und ringsum angeordneten Stützhallen, von welchen die nach Mekka gerichtete zum mehrschiffigen, durch Säulen oder Pfeiler geteilten Kultraume (Harâm) vertieft wurde, erscheint als Typus der Freitagsmoschee; ihre Ausstattung vervollständigen das Wasserbassin in der Hofmitte, das Minarett, die nach Mekka gerichtete Gebetnische (Kibla oder Mihrâb) und rechts davon die Kanzel (Mimbar, Abb. 107).

Später mußte sich die Freitagsmoschee auch dem Typus der Medresse, der zweiten Hauptgestaltung des islamischen Kultbaues, die Anlagegedanken rein persischen Ursprunges bestimmten, anpassen. Sie entsprang dem Bedürfnisse nach Pflanzstätten der sunnitischen Orthodoxie und war in Persien, Turkestan, Kleinasien, Ägypten unter der ajjubidischen und mamlukischen Dynastie verbreitet. Der Kern der Medresse ist die an drei Seiten geschlossene, hofseitig offene tonnengewölbte Halle. Auch die Karawanserai, ein anderer Haupttyp persischer Baukunst, wurde nach diesem Plane angelegt. Die früh-islamische Säulen- oder Pfeilermoschee vermischte sich noch in der abbasidischen Zeit mit dem Bautypus der Medresse zu einer neuen nationalpersischen Bauform, der persischen Freitagsmoschee, hinter deren den Hof umziehenden Nischenfassaden die Pfeilerhallen für die Andächtigen lagen.


109. Hufeisenbogen.

Einer der ersten Moscheentypen der Osmanen ist die Stützhalle mit einer Transeptanlage, deren Kuppel über dem Mihrâb angeordnet wurde, während den durch eine Wand geschiedenen Hof Kuppeln überdeckten; der andere osmanische Moscheetypus eines einfachen Kuppelsaales mit Vorhalle gewann wegen seiner Einfachheit und praktischen Verwendbarkeit naturgemäß große Verbreitung und erhielt sich bis heute.

Aber erst als nach der Einnahme Konstantinopels durch die Osmanen Muhammed II. die Sophienkirche zur Moschee bestimmte, nahm unter der Einwirkung dieses einzigartigen Vorbildes, an dem das alte gewaltige Raumbedürfnis wieder erwachte und eine scheinbar schon rein historisch gewordene Raumidee neue Lebensregungen gewann, die bereits fest gegründete osmanische Baukunst ihren großräumigen Zug an.

Der treibende Gedanke der Baukünstler dieser nach dem Vorbilde der Aja Sophia errichteten Riesenmoscheen war die Schaffung eines möglichst großen einheitlichen Raumes, in dem Tausende gleichzeitig die gemeinsamen Gebetsübungen verrichten und den Prediger oder Vorbeter sehen könnten. In den Säulenmoscheen war dieses Ideal nicht erreicht; raumkünstlerisch wurde dieses große Problem erst jetzt und in höchster Vollendung in der durch Sinan errichteten Selimije in Adrianopel (1567—1574) gelöst (Abb. 108).

Unter den Vortragsmitteln der islamischen Baukunst spielte die im Umfang oft beschränkte, auf quadratischem Grundrisse errichtete Kuppel allzeit eine Hauptrolle. Außer den

gewöhnlichen Kuppelformen begegnen in Persien und Indien neben der Flachkuppel auch birn- und zwiebelförmige, lotus- und glockenartige Lösungen. Die Hinüberleitung vom Unterbau zur Kuppelauflagerung übernahmen außen oft stufenähnliche Absätze, innen die den Übergang zum Kuppelaufsatze vermittelnden Zwickel, die man gern mit den bienenzellenartig aneinander gereihten, tropfsteinähnlichen Stalaktitenbildungen besetzte; den Ursprung dieser merkwürdigen, auch als Kapitell- und Gesimsdekoration verwendeten Zierglieder kann man bis in den alten indischen Holzstil zurückverfolgen. Spitz- und Hufeisenbogen (Abb. 109) gehören nächst dem wohl nach seinem Ursprungs- oder besonderen Verbreitungsgebiete als „Perserbogen" bezeichneten Kielbogen (Abb. 105), den die dekorative Ausstattung der Moscheefassaden in Kairo besonders liebte, zu den Bauelementen des Islam. Eine wichtige Neuerung im Eindrucke des Moscheeäußeren bedeutete die Anordnung monumentaler Portalbauten, mächtiger halbkuppelig geschlossener Nischen, die zur ganzen Fassadenhöhe anstiegen (Abb. 110).

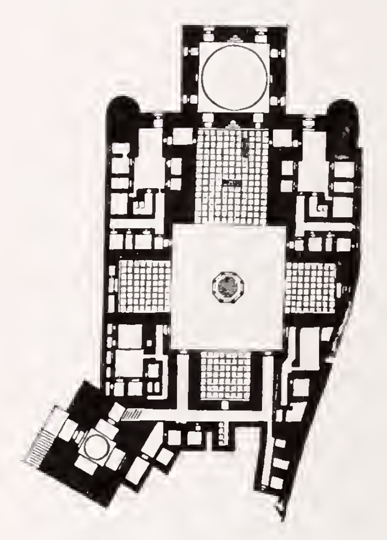


110. Grabmoschee des Sultans Kait-Bai in Kairo. Erbaut 1463.

An den Fassaden und Innenwänden der Moscheen — wie der Häuser — entfaltete sich eine in Mannigfaltigkeit der Komposition, ihrer Einzelmotive und der Technik die Eigenart islamischer Kunst deutlich veranschaulichende Ornamentik interessanter Internationalität. Zierformen verschiedener Herkunft, aus verschiedenem Material und verschiedenen ikonographischen Traditionen hervorgegangen, prallten in Vorderasien aufeinander und vermischten sich mit neuen. Stein-, Holz- und Textilornamentik löſten sich oft von ihrem angestammten Materiale los und erschienen auf wesensfremdem wieder. An die Schritte des welterobernden Islam heftete sich ein hochbedeutsamer, geschmackbildender Austausch durch einen immer großzügiger werdenden Weltverkehr. Andererseits zeigte sich die große positive Bedeutung und Kraft des Bilderverbotes, das der Islam auf den Weg mitbekommen hatte, in dem Frei-

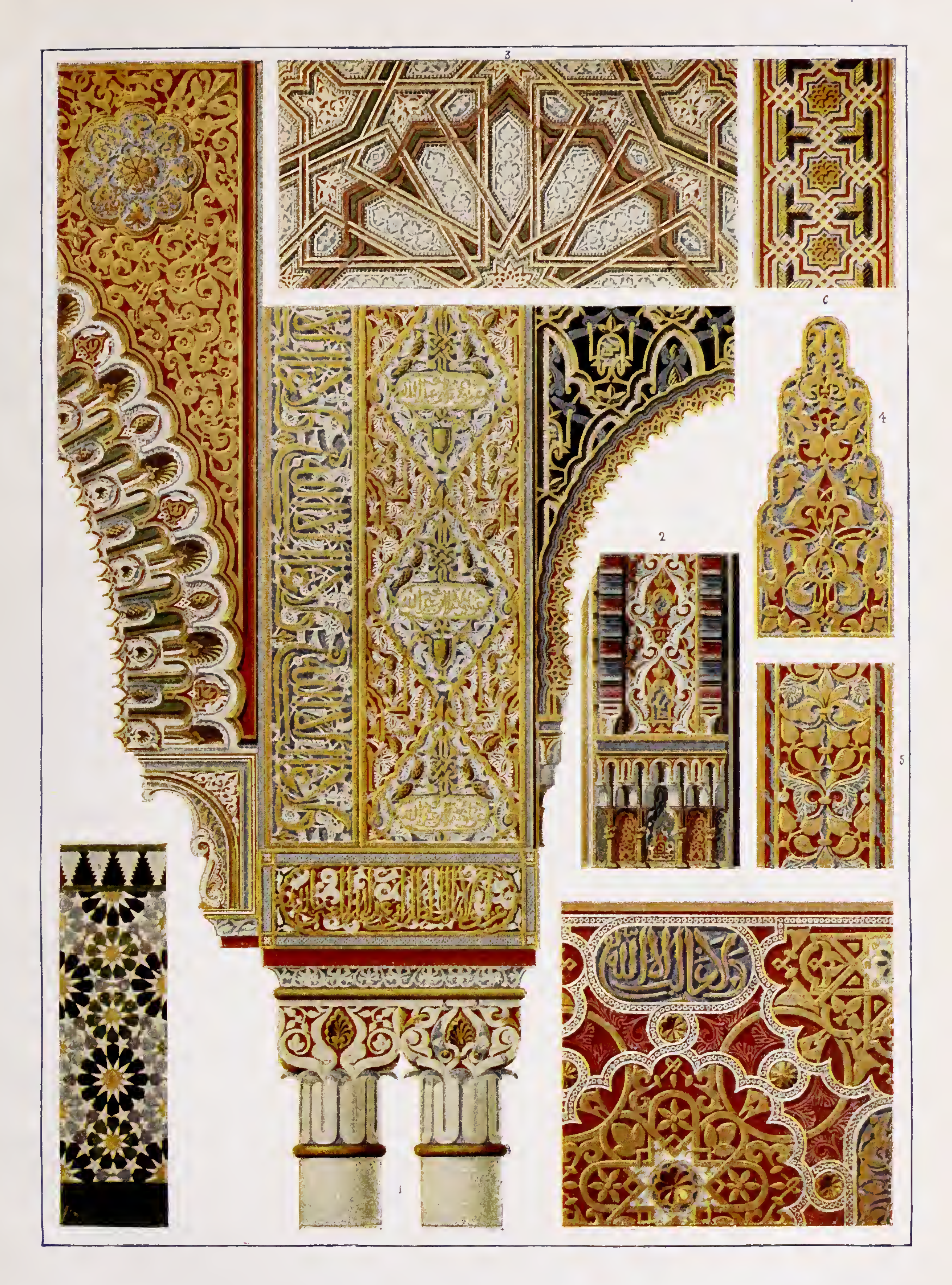
bleiben der Fassaden seiner Sakralbauten von der Flut abergläubischer Symbole und Talismane, während die christliche Kirche solche Dinge als zulässig betrachtete. Für Profanarchitekturen galten Figurendarstellungen als zulässig, wie die Jagd- und Minnebilder in der Alhambra, die Porträts von Sultanen u. dgl. bestätigen. Ja vereinzelt schien sich die geradezu kindliche Anschauungsfreudigkeit und Bilderliebe der Erbauer kaum genugtun zu können; so an der 1221 errichteten Stadtmauer von Konia, an der Marmorstatuen, christliche Grabsteine, Heiligendarstellungen, römische Adler und arabische Löwen, heidnische Altarreste, griechische und persische Inschriften, Koranverse und Aussprüche des Propheten die Mauerflächen belebten.

Die Pracht der Ausstattung islamischer Bauten steht oft über der Bedeutung ihrer architektonischen Gedanken. In ihr sind namentlich die als Arabesken vielbewunderten ornamentalen Muster (Taf. V) zu unbestrittener Weltgeltung gelangt, in denen Ranken- und Blattwerk mit geometrischen Motiven sich zum gefälligsten Spiel der Linien in fein abgewogener Differenzierung und unter Erhöhung geschmackvoller Wirkung durch gut zusammenklingende Farbentöne harmonisch verbinden. Sie sind auch durch Schöpfungen der Kleinkünste und des Kunsthandwerks zu weit ausgreifender Geltung und Vorbildlichkeit gelangt.



111. Grundriß der Moschee des Sultans Hassan in Kairo.

Die am leichtesten zugängliche Vorstellung eines geschlossenen Entwicklungsganges der islamischen Baukunst vermittelt der Denkmälerbestand Ägyptens, namentlich Kairos. Das schon im 7. Jahrhundert dem Islam unterworfene Land erreichte unter den Fatimiden eine hohe Blüte. Die Amr-Moschee in Kairo mit Säulenhof und Säulensaal, der bei der 816—837 anzusetzenden großen Moschee von Kairowan sich über siebzehn Schiffe erstreckte, griff augenscheinlich auf Anordnungsgedanken altägyptischer Tempel zurück (Abb. 106). Die seit 642 den Bau ausführenden koptischen Meister entnahmen die Säulen teils antiken, teils byzantinischen Bauten. Bei Benützung eines ähnlichen Grundrisses ersetzte die schulbildende Moschee Ibn-Tûlûn (876—879 vollendet), deren spiraltürmiges Minarett die eigentümlichste Bildung des ganzen Baues ist, in den Arkaden die Säulen durch Pfeiler, mit zierlichen Viertelsäulen an den Ecken, eine von Mesopotamien nach Kairo zugewanderte Anordnung. Hier waren die Fassaden eigentlich nur Umfassungsmauern, deren Schmuck auf Zinnen und Gipsgitter mit durcheinandergeschlungenen Mustern beschränkt blieb. Nur gegen den Hof zu wurde durch Nischenanordnung eine architektonische Gliederung ebenso schüchtern wie in der Daher- und in der el-Akmar-Moschee versucht. Bei letzterer, deren von altpersischem Vorbilde abhängige Fassade aus Haustein statt aus dem in den ältesten Zeiten ausschließlich verwandten Backstein hergestellt ist, tauchen 1125 die ersten Stalaktiten Kairos auf. In der Fatimidenzeit wurde die aus Nordmesopotamien kommende Quadermauerung für Tore und Festungsmauern die wichtigste architektonische Neueinführung. Auch die großen Moscheen wurden mit festungsartigen Ummauerungen und vorspringenden Monumentaltoren ausgestattet. Diese Steinarchitektur brachte eine aus anderen Voraussetzungen als die bisherige Stuckverzierungsweise entsprießende Ornamentik und bereicherte den Formenschatz mit neuen Motiven. Die Abklärung und Feststellung der ägyptisch-arabischen Bauformen fiel erst in das Zeitalter der Mamlûkensultane Nâssir Muhammed (1293—1341) und des nicht minder



Maurische Ornamentik aus Granada.

1—5 Aus dem Löwenhof der Alhambra. 6—7 Aus dem Saale der beiden Schwestern, ebenda.
8 Wandmosaik aus dem Mirador de Lindaraja.

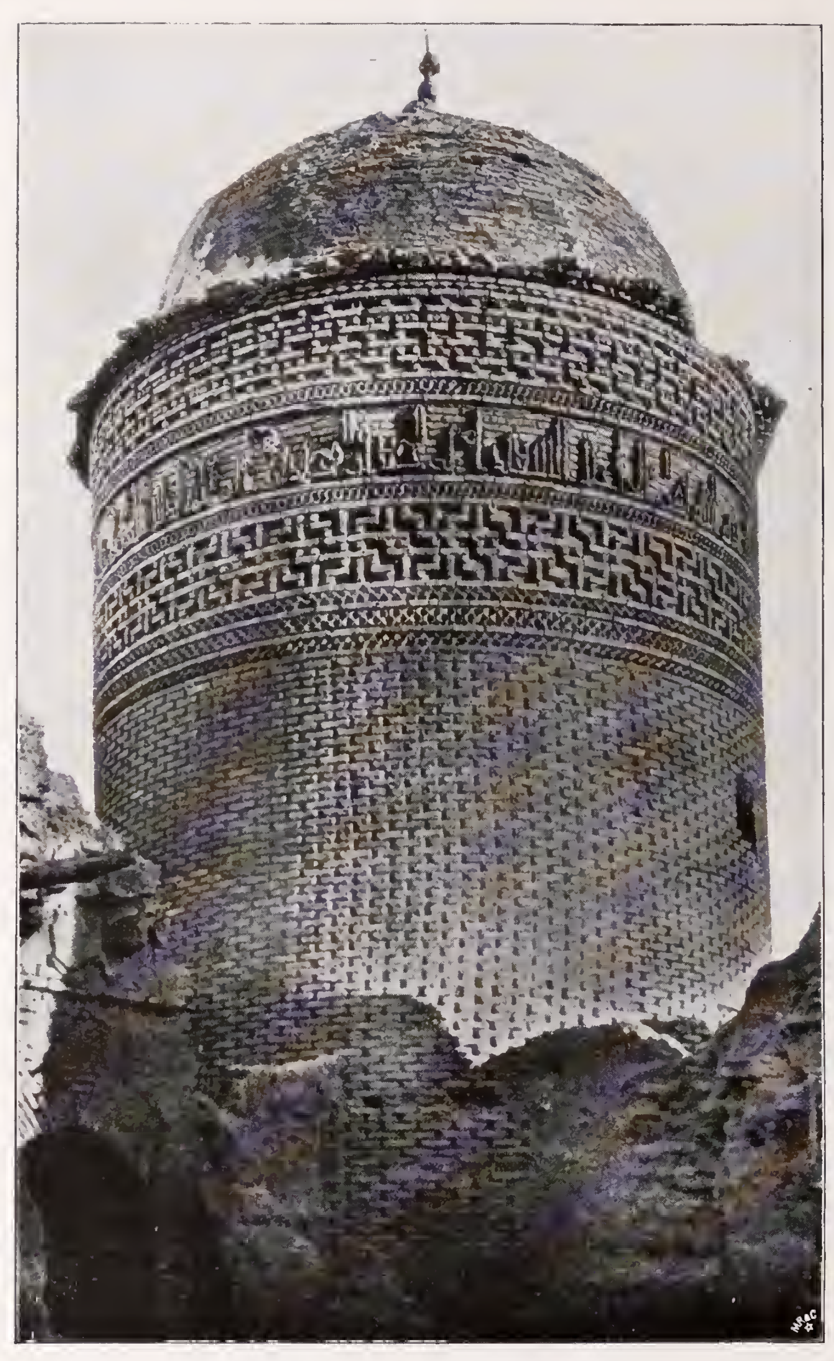




112. Hof eines Hauses im Quartier Tabbanah (von Kait-Bai 1485 erbaut).

kunstfreundlichen Hassan (1347—1361). Der letztgenannte führte mit seiner 1356—1362 erbauten Hassan-Moschee einen neuen Moscheentypus ein. Gegen den kleinen Lichthof öffnen sich in mächtigen Spitzbogen vier tonnengewölbte Hallen (Liwanen), deren Anordnung die Kreuzform markiert (Abb. 111). An die etwas tiefere Südosthalle mit der Gebetnische stößt die kuppelgewölbte Grabhalle des Erbauers. Die auf altbabylonische Vorbilder bezogene Fassade der Sakralbauten Kairos wurde als hochgeführte, horizontal nicht geteilte glatte Stirnmauerwand durch bis zum Dachgesimse reichende Flachnischen gegliedert, die oben mittels horizontaler Stalaktitengesimse abschlossen. Die hier gewählte Grundrißlösung wurde maßgebend für die Barkûk-Moschee, deren Südosthalle jedoch zur Dreischiffigkeit zurückkehrte. Der Säulenhof kam späterhin zur Geltung bei der 1416 gegründeten Moschee el-Muaiyad in Kairo. Ihr Äußeres gewann durch den Farbenwechsel der Steinschichten, der seit dem Ende des 13. Jahrhunderts im Steinbau Kairos als Nachklang des byzantinischen Schichtenmauerwerkes aus wechselnden Ziegel- und Steinschichten auftauchte.

Seit der Epoche der Ajjûbiden (1172—1252) war die Form der Medresse, deren kreuzförmiger Lehrsaal zugleich als Gebetsaal in Verwendung stand, eingeführt worden. Sie erlangte während der zweiten Mamlûkendynastie Einfluß auf den Moscheenbau und fand besonders in den stattlichen Grabmoscheen bei Kairo wiederholt Berücksichtigung. Die regelmäßig stark erhöhte und außen gemusterte Kuppel über dem eigentlichen Grabraume beherrscht das Ganze. Seit der zweiten Mamlûkenperiode fehlten bei keiner Moschee das Sebîl, ein nächst dem Eingange liegender Zisternenraum, und über demselben der Kuttâb, eine Elementarschule. Das am meisten gefeierte Bauwerk dieser Art ist die 1463 errichtete Grabmoschee des bau-



113. Grabmal des Imâm Mehemed zu Dâmghân.

lustigen Sultans Kait-Bai (Abb. 110). Gerade in seiner Zeit erreichten die Minarette ihre wirklich klassische Form, welche die tartarenmützenartige Kuppelbekrönung aufgab. Das erste Steinminarett Kairos war 1284 an dem Moristan Kalaû'n erbaut worden.

Von den mittelalterlichen Palästen Kairos zeigen die Reste des 1330 vom Emir Beschtak erbauten große Schlichtheit des schmucklosen Mauerwerkes. Die tiefe Nische der großen Portalanlage an dem Palaste des 1480 verstorbenen Emir Jaschbek Sef ed-Din ist mit Stalaktiten überkuppelt, die sich im Hofe des 1485 auf Befehl des Kait-Bai erbauten Palastes sogar an die Kapitelle der Marmorsäulen des Logienbaues herandrängen (Abb. 112).

Über die Ausschmückung der Wüstenschlösser im Ostjordanlande wissen zeitgenössische Gewährsmänner oft Märchenhaftes zu berichten. Der Kalif Muttawakkil erbaute nicht weniger als 25 mit fabelhaftem Luxus eingerichtete Schlösser. Die Ausstattung des 1900 und 1901 aufgenommenen Schlosses Kosseir Amra, das unter dem Omajjaden Walid I. zwischen 712 bis 715 entstand, widerlegt mit ihrem Bilderreichtume schlagend die dem Islam so gern zugeschobene Bilderfeindlichkeit. Im Hauptbau ist tonnengewölbte Dreischiffigkeit mit zwei halbkreisförmig vorrückenden Seitenschiffen gewahrt. Liebes- und Badeszenen, Tänze, Darstellungen eines Baubetriebes, eine Art Totenklage, die Lebensalter und humorvolle Tierbilder mit teilweise packender Natürlichkeit und lebenswahrer Modellierung zieren nebst



Deckenmalerei aus dem Kalifenschlosse Kosseir Amra.





114. Mittelhalle des Sultan-Han. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

dem Bildnisse des Erbauers und den inschriftlich sichergestellten Gestalten des Westgotenkönigs Roderich, des Perserkönigs Jezdegerd III. und des Negus von Abessinien Wände und Decken. Die Deckeneinteilung (Taf. VI) zeigt viel Geschmack und feines Gefühl für die Hervorhebung des Wichtigeren gegenüber dem minder Bedeutenden. Formen und Motive stehen mehr als einmal im Banne späthellenistischer Kunst, der sich noch andere außerhalb des Islam liegende Beziehungen beigesellen. Nach dem Zeugnisse arabischer Schriftsteller waren diese Bilder, welche den Zusammenhang der Kunstanschauungen des Islam mit den Nachklängen antik-griechischer Kunst so merkwürdig illustrieren und gewiß auf einen noch mit denselben wohlvertrauten Künstler zurückgehen, darauf berechnet, in künstlerisch vollendeter Darstellung, in heiteren Farben und lebendiger Bewegung das Schöne zum Ausdrucke zu bringen

Als Monumentalisierung des Beduinenlagers wird der Lagerpalasttypus von Mschatta gedeutet, als dessen Erbauer der Omajjade Jezîd II. (720—724) gilt. Die Prachtfassade der mit Flankierungstürmen bewehrten quadratischen Anlage, deren Kern aus Vorderhaus mit Torgang und Torhof, aus dem offenen Haupthofe und dem Fürstentrakte mit basilikaler Mittelhalle bestand, bildet heute ein Schaustück des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.

Innerhalb der Kunst des Islam bewahrten die in der Ziegelornamentik Vortreffliches leistenden Perser manch selbständigen Zug. Ihre ältesten Moscheen schlossen als Kuppelmoschee



115. Das Äußere der Medresse Bibi-Chanûm.

ohne Hof die Mitte des heiligen Raumes mit einer Kuppel ab. Kielbogen und zwiebel- oder birnförmige Kuppeln bürgerten sich nebst glatten Rundminaretten seit dem 13. Jahrhundert immer mehr ein. Als Schmuck der Bauten wurden während des 14. und 15. Jahrhunderts blau in blau ausgeführte Mosaikfliesen bevorzugt. Herrliche Beispiele dieser Dekorationsweise bieten das um 1316 erbaute Kuppelgrab zu Sultânîjeh und die mit byzantinischer Mittelkuppel bedachte Moschee in Taebris (1478). Als eigenartige Schöpfungen der besonders den Grabturm pflegenden mittelalterlichen Baukunst Persiens fallen die zahlreichen Imâmsâdehs, die Gräber der heiligen Imame oder Nachfolger Alis, auf. Den polygonalen oder zylindrischen Baukörper krönt ein spitzes Pyramiden- oder Kegeldach, nicht selten eine Flachkuppel. So das Grabmal des Imâm Mehemed zu Dâmghân (Abb. 113), dessen Inschriftenfries zwischen mäanderartig gemusterten Streifen aus hochkantigen Backsteinen hinläuft. Bei einer dem Irak eigentümlichen Gruppe von Grabmonumenten wachsen die Pyramiden- und Kegeldächer zu schlanken Türmen aus, die schuppenartig mit Stalaktitenbildungen besetzt, riesigen Pinienzapfen gleichen. Bei den Moscheen der Seldschuken fallen das Fehlen der Höfe und die hohe Frontwand mit reichgegliederter Portalnische auf. Die vom syrischen Baumeister Muhammed ibn Chaulân 1220—1221 erbaute Hauptmoschee in Konia ist ein flachgedeckter Betsaal mit fünfzig Säulen und stattlicher Portalnische. Für die Medressen des Seldschukengebietes, deren märchenhaft wirkende Steinornamentik geradezu einen Aufstieg alter Formen der Textilornamentik in die Monumentalkunst bedeutete, bleiben der Hof und der bekannte sasanidisch-persische Grundriß in Kreuzform mit durchgehender Wölbung charakteristisch. Dem Reiseverkehr im Orient dienen die Hane oder Karawanseraien, die aus einem großen, rings von Galerien und Nutzräumen umgebenen Hofe und aus einem daran anschließenden geräumigen mehrschiffigen Saale, dem gemeinsamen Gastraume, bestehen. 1229 wurde der Sultan-Han am Kreuzpunkte der nach Angora, Ladik und Konia führenden Straßen erbaut; sein fünfschiffiger Pfeilersaal (Abb. 114) mit Mittelkuppel kehrt im Chorasli-Han bei Konia wieder. Von Persien aus ist auch Samarkand beeinflußt, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter Timur sich zu großer Macht emporarbeitete. Hier wurde das persische Kuppel-



116. Lustschloß Zisa.

grab einem anders gearteten Geschmacke entsprechend in eine mehr turmartige Form umgestaltet. Kielbogen, die auf Tambours sitzenden Kuppeln und reicher Fliesenschmuck blau in blau veranschaulichen vortrefflich die Wechselbeziehungen. Das bedeutendste Denkmal ist das an den Wänden mit Jaspis- und Alabasterplatten geschmückte, wohlerhaltene Grabmal Timurs, dessen Medresse Bibi-Chanûm (1399), einst die größte Hochschule Zentralasiens, durch hochragenden Portalbau ausgezeichnet ist und in der Achtecksform zweier Minarette von der sonst üblichen Bauform abweicht (Abb. 115).

In Indien setzte der islamische Monumentalbau erst im 13. Jahrhundert unter den Ghôriden ein. Für die beiden ältesten Moscheen in Delhi und Adschmir hielt er sich an den auch anderwärts geübten Brauch des Umbaues und der Plünderung älterer Kultbauten, zudem überhaupt die Stützenhallen der Dschainatempel raschen Umbau ermöglichten. Mit Vorliebe überdeckte man die Stützenquadrate mit kleinen Einzelkuppeln und gewann dadurch eine vielschiffige Pfeilerhalle aus Einzeljochen. Im allgemeinen sind die indischen Moscheen nach sehr verschiedenartigen Grundrissen ausgeführt und entwickelten sich nach den verschiedenen Baugebieten recht eigenartig.

b) Sizilien und Spanien.

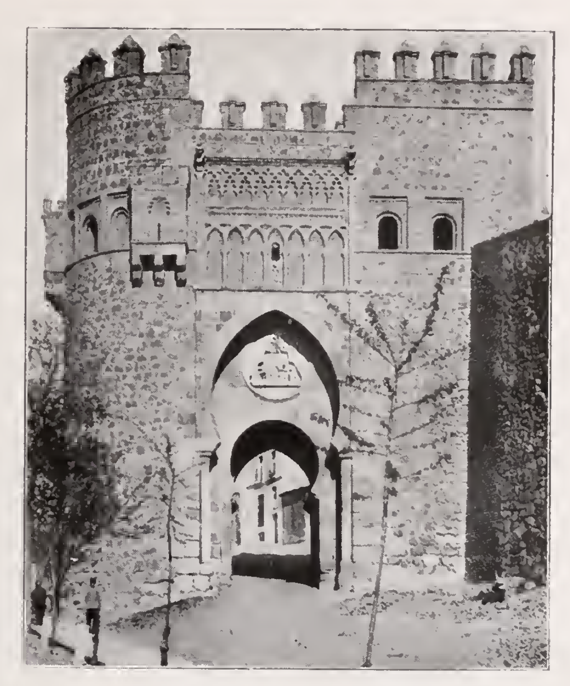
Von Ägypten drang die arabische Kunst, wie die politische Herrschaft des Islam, über die Westküste Afrikas nach Sizilien und Spanien vor. Die hier geschaffenen Werke werden gewöhn-



117. Moschee zu Córdoba.

lich als solche des maurischen Stiles bezeichnet. Von der Kunsttätigkeit der Araber auf Sizilien geben uns außer schriftlichen Berichten Baureste aus der normannischen Periode, die Lustschlösser Zisa (Abb. 116), Menani, Favara und Kuba, Kunde. Die beiden erstgenannten, von einem Bache durchflossen, die anderen, fast ganz vom Wasser umgeben, erscheinen geradezu auf den Zusammenhang mit dem Wasser angelegt. Die Quellenräume in Menani und Zisa, deren einspringende Mauerecken mit Säulchen nach arabischer Art ausgesetzt wurden, gemahnen an den wasserdurchflossenen, zu den reicheren Anlagen Ägyptens gehörenden Sommersaal, indes die Kuba mit dem nischenartig ausgeweiteten Mittelraume, an den nach zwei Seiten

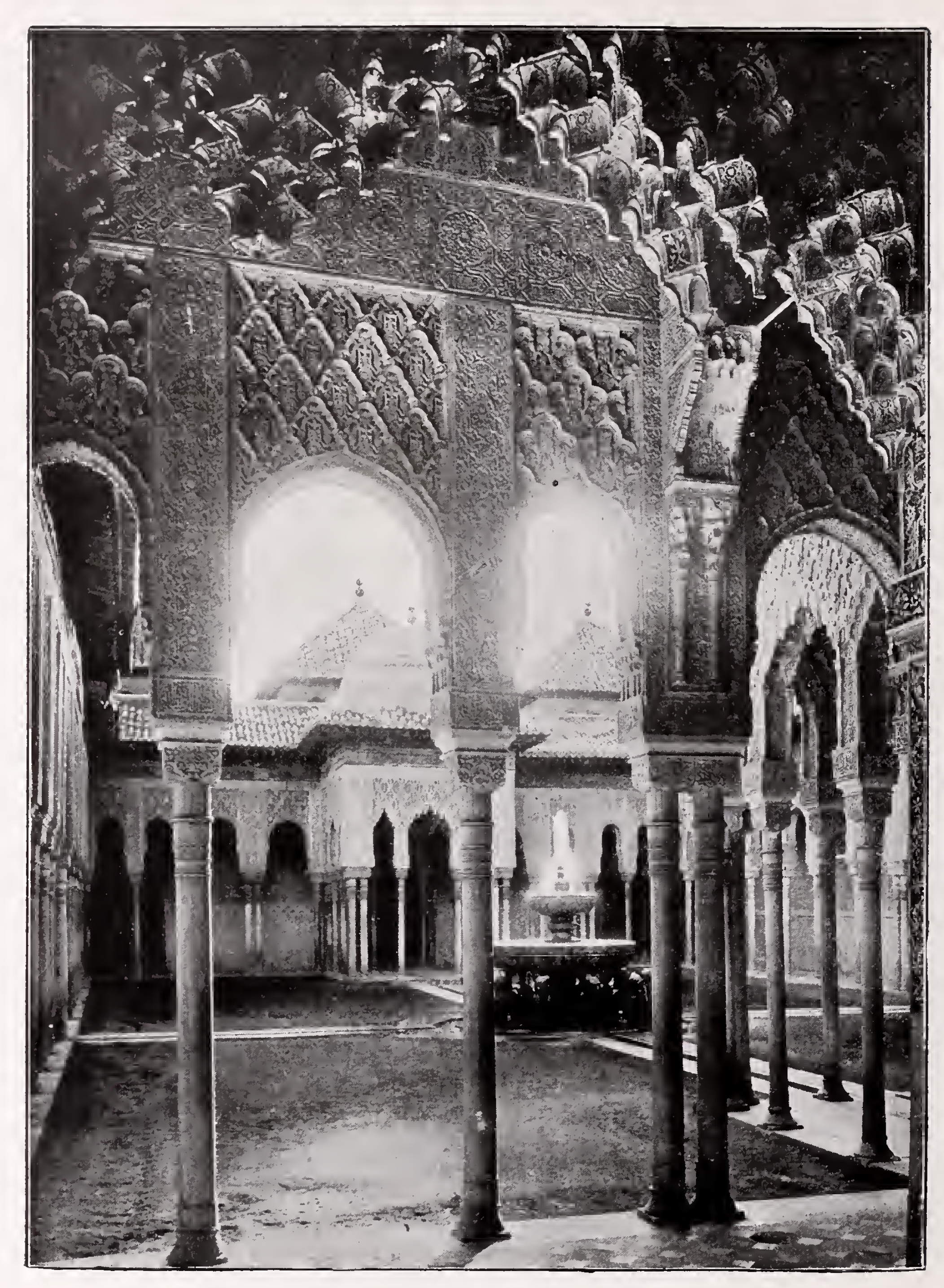
je ein Liwan sich anschließt, die Anordnung eines Fatimidenpalastes in Kairo verwertet. Die Belebung der Wandflächen des Außenbaues durch große spitzbogige, auch reicher abgestufte Blenden erweist sich als Nachhall des Byzantinischen, das auch in dem Mosaikenschmucke fortlebte, wogegen Spitzbögen, Stalaktiten und ornamental verwendete Inschriften als arabische Motive angesprochen werden dürfen.



118. Puerta del Sol in Toledo.

In Spanien hat die Kunst der muhammedanischen Eroberer durch mehr als sieben Jahrhunderte verschiedene Phasen einer immer anziehenden Entwicklung durchlebt. Sie setzte mit der 719 vom Statthalter Assamah vollendeten Brücke über den Guadalquivir in Córdoba ein, dessen Bild die im Flusse liegenden alten maurischen Mühlen heute noch so überaus malerisch gestalten. Die erste vom 8. bis zum 10. Jahrhundert reichende Epoche ist der arabisch-byzantinische Stil des Kalifats; seine großartigste Schöpfung blieb die 786 unter Abder-Rhaman I. begonnene herrliche Moschee von Córdoba, deren Bau unter Hakim II. (961—967) und durch Al Mansor, den Minister Hakims III. (987—990), weitergeführt wurde. Die Symmetrie des ursprünglichen Planes haben spätere Erweiterungen gestört. An den Vorhof stößt die große, ursprünglich von zehn, später von achtzehn Bogenreihen durchschnittene Gebethalle an (Abb. 117). Die Säulen, durch Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die Decke ruht. Der Wechsel von weißen Steinen und roten Ziegeln stimmte vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Die Scheidung der Anlage in Hof, Säulensaal und das hinter letzterem liegende Allerheiligste macht den Zusammenhang mit Anordnungsgedanken ägyptischer Tempel augenfällig. Die Herübernahme der Säulen von antiken Denkmälern sowie von der einstigen christlichen Kathedrale und der vielleicht persischen Vorbildern entlehnte Hufeisenbogen deuten gleichfalls auf einen noch nicht hohen Grad baukünstlerischer Selbständigkeit. Anklänge an Anordnungseinzelheiten der Moschee finden sich auch in der im letzten Drittel des 13. Jahrunderts errichteten Hauptsynagoge Toledos, jetzt S. Maria la Blanca.

Während der Epoche romanischer Kunstübung blühte in Südspanien der muhammedanisch-maurische Stil. Ihm gehören mehrere interessante Tor- und Turmbauten an, so die in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aufgeführte, von zwei Türmen flankierte Puerta del Sol (Abb. 118) und das noch dem 11. Jahrhundert zuzählende Visagrator in Toledo, der berühmte Glockenturm Giralda neben der Kathedrale in Sevilla, den Abū Jūsuf Jakūb neben der ehemaligen Moschee 1195 angeblich durch den Meister Dschābir nach dem Vorbilde des Minaretts der Moschee zu Córdoba errichten ließ, der Goldturm in Sevilla und die Türme von S. Roman und Tomé in Toledo. Als „geistreich kühnes Kabinettstück arabischer Konstruktion“ preist Justi den merkwürdigen Zentralbau der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo, eine kleine 980 erbaute Moschee, welche 1186 in den Besitz der Templer gelangte. Hier überrascht auch die ungemein feine blendarkadenähnliche Schich-



119. Die Alhambra zu Granada. Der Löwenhof.

tung des Backsteinmaterials, das bei all den genannten Toledaner Bauwerken sehr wirkungsvoll, bei den sonst aus Bruchstein aufgeführten Türmen von S. Roman und Tomé auffallenderweise zur Eckaufmauerung verwendet ist. An dem Äußeren der als stattlicher Viereckstnrm ansteigenden Giralda mit Einlagen aus glasierten Tonplättchen in den Netz- und Rautenmustern erreicht maurische Flächendekoration bereits hohe Meisterschaft. Die maßwerkartige Flächenteilung der spanischen Backsteinbauten wird aus hochkantig gestellten Ziegeln ganz in

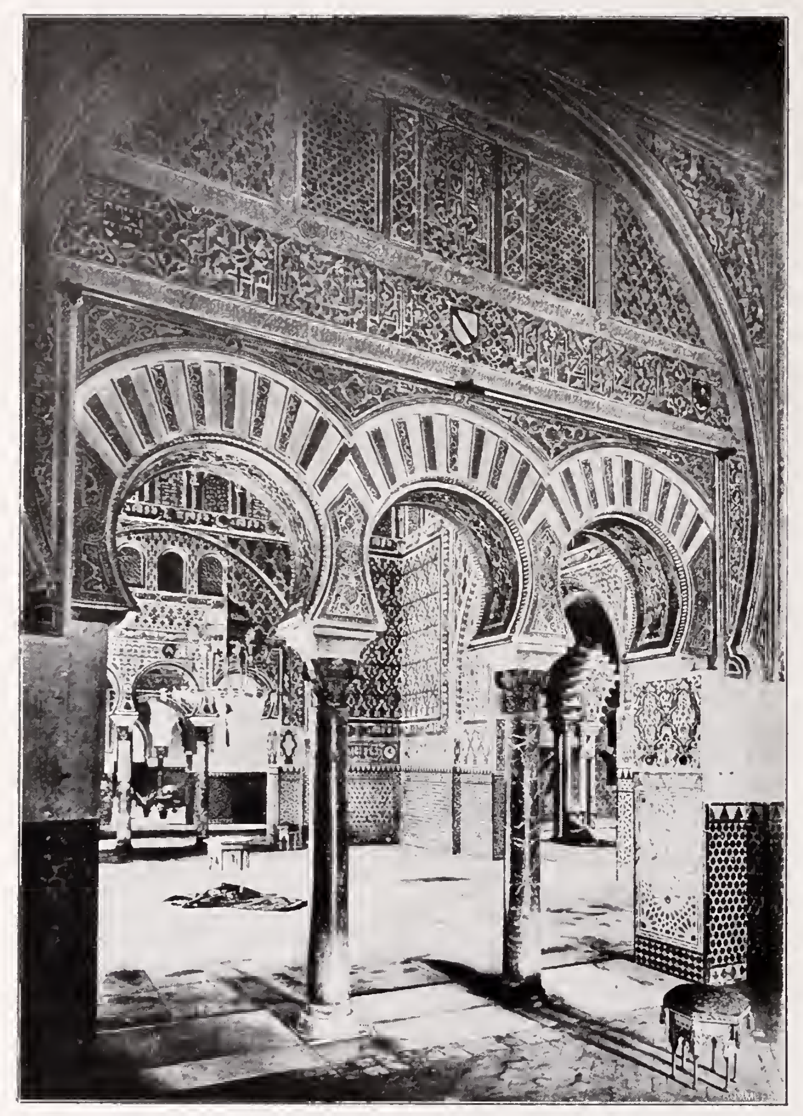


120. Fassade des Alcazars in Sevilla.

der Technik des Maurers hergestellt und neuerdings durch den Hinweis auf die Ähnlichkeit mit datierten armenischen Werken des 12. Jahrhunderts aus den nie unterbrochenen Beziehungen zwischen Abend- und Morgenland erklärt. Die Blüte maurischer Kunst brachte auch der Backsteinverwendung neuen Aufschwung, ohne die Vorherrschaft des Fachwerkbaues mit Stuckverkleidung wesentlich einzuschränken.

Die künstlerisch vornehmsten Leistungen bot die Eigenart der Mauern in den Bauten des arabisch-granadischen Stiles, die vom 13. bis zum 15. Jahrhundert entstanden. Seine Glanzschöpfung ist die Alhambra in Granada, 1248 von Ibn-ul-ahmar begonnen und im 14. Jahrhundert von Jusuf I. und Muhammed V. aufs prächtigste ausgestattet; erst im 15. Jahrhundert fanden die Arbeiten ihren Abschluß.

Das Lustschloß der Beherrscher von Granada, nach der roten Farbe des Gesteins Alhambra benannt, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Verteilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben in unserer Phantasie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumerischen, dem Gesange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten gibt sich in der Betonung der Höfe als Mittelpunkt der architektonischen Anlage kund. Um den Myrtenhof, ein langgestrecktes Viereck, gruppieren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte, einst überaus prächtige Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Turm mit dem „Saal der Gesandten". Seine Ausschmückung ist ein wahres Wunderwerk maurischer Kunst, die auch das herrliche Tor der Sala de la Barca unvergleichlich zu zieren wußte. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof, nach dem auf zwölf plumpen Löwen ruhenden Bassin so benannt (Abb. 119). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein; östlich liegt der sogenannte Saal des Gerichts (1377), an einer der Langseiten die Halle der hier nach der Tradition ermordeten Abencerragen, an der anderen die Halle der zwei Schwestern (1350



121. Der Gesandtensaal des Alcazars in Sevilla.

bis 1400). Die üppige Schönheit der farbenreichen Dekoration, namentlich in diesen beiden Hallen, spottet jeder Beschreibung und läßt das dürftige Material, die Flüchtigkeit der Ausführung vergessen. Geradezu ein poetischer Reiz verklärt die so überaus stimmungsvolle Nische der Lindaraja. Wie in den sizilianischen Lustschlössern, so beherrscht auch hier der Gedanke raffiniertester Kunst, mit feiner Abstufung der Raum- und Lichtverhältnisse aus der Lichtfülle des Hofes durch den Schatten luftiger Säulenhallen in das geheimnisvolle Dunkel der durch schmale Vorräume zugänglichen Haupträume zu gelangen, die ganze Anordnung der Anlage. Zur richtigen Würdigung des Bauwerkes muß hervorgehoben werden, daß die Bogen, z. B. im Löwenhofe, nicht auf den Säulen ruhen, also keine konstruktive Bedeutung haben, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch die Säulen selbst, bald einzeln, bald zu zweien (gekuppelt) aufgestellt, dünn und schlank mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitell bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Im inneren Ausbau fiel dem die Verkleidung der Wandflächen und Decken bestreitenden Stuck die Hauptrolle zu, wobei die schnellere mechanische Vervielfältigung des Formverfahrens die gute Technik des geschnittenen Stuckes allerdings zurückdrängte und eine fast unbehagliche Ornamentüberfülle den künstlerischen Eindruck beeinträchtigte. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Kultur in Europa und ein gut geschlossenes Bild ihrer reichen Luxusarchitektur. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten: ein Spiegelbild des Schicksals der arabischen Kulturwelt. Denselben Anlagegedanken



122. Hof des Pilatushauses in Sevilla.

wie die Alhambra folgt das ihr gegenüberliegende, 1319 neu ausgeschmückte Schloß Generalife mit seinen hohen Türmen, Bogenhallen und dem köstlichen Hofe.

Die Anordnungsideen kennzeichnen bei beiden Werken die ganze künstlerische Höhe der Errichtung maurischer Fürstensitze. Graziöse Schlankheit beherrscht die Bildung der Säulenschäfte und Kapitelle, deren Zierdetails überquellender Reichtum an Motiven und die feinfühligste Formenbehandlung auszeichnen. Der mit zahlreichen Zacken besetzte und mit Ornamenten übersponnene Rund- oder Hufeisenbogen dient nicht als Mauerträger, sondern nur als eingespanntes Füllwerk. Die anfangs einfache Holzdecke ist mit immer reicherer Verwendung zart gegliederter Zierformen, die in feinem Gips aufgedrückt sind, in phantastische Stalaktitenwölbungen übergegangen. Die Wände werden nach orientalischem Baubrauche mit glasierten Platten bekleidet, deren flachgehaltene, vorwiegend geometrisch charakterisierte Ornamente in blühendster Farbenpracht erglänzen. Nur ganz ausnahmsweise sind im Gerichtssaale der Alhambra vielleicht unter Zuziehung ausländischer Meister außer zehn Fürstenbildern Szenen des höfischen Lebens — in Temperafarben auf Pergament gemalt — als wahrscheinlich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuweisbarer Wandschmuck angeordnet.

Als ein bis ins 16. Jahrhundert sich erstreckender Ausläufer des arabisch-granadischen Stiles gilt der maurische oder spanisch-afrikanische Stil, dem die überaus kostbare Ausstattung der vielgenannten Capilla Villaviciosa in Córdoba mit ihren in maurische Ornamente einbezogenen gotischen Inschriften von 1409 angehört. Die von Esteban Illan am Ausgang des 14. Jahrhunderts errichtete Casa de Mesa in Toledo besitzt in der reich gezierten Holzdecke ihres Prachtsaales ein ganz besonders schönes Beispiel der sogenannten, auch in der Alhambra begegnenden Arteson̈ado-Decken. Die hervorragendsten Bauwerke dieser Stilspielart sind der Alcazar und die Casa de Pilatos in Sevilla: ersterer ein bis 1197 zurückreichender Bau, dem König Peter der Grausame von Kastilien von 1354—1356 seine heutige Gestalt gab. Die Fassade (Abb. 120) erhielt eine von maurischer Baugepflogenheit abweichende, auffallend reiche Gliederung. In dem prächtigen Jungfernhofe überrascht die ziemlich strenge Nachbildung antiker Kompositakapitelle an den schlanken Marmorsäulen. Auch an den Säulen



123. Ziborium des heil. Eleucadius. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

der Arkade des Gesandtensaales (Abb. 121), über dessen Wände die reichsten Formen maurischer Zierkunst fluten, finden sich Nachklänge der Antike. Anheimelnde Wohnlichkeit atmen die Zimmer des Fürsten und der Infantin, die an Pracht der Ausstattung der Schlafraum des Königspaares erheblich übertrifft. Wie an diesem nicht mehr hauptsächlich unter maurischen Fürsten entstandenen Baue, so entfaltete sich der ganze Reichtum des maurischen Schmuckstiles bei dem 1533 vollendeten sogenannten Hause des Pilatus noch einmal in glänzender Weise. In der vielleicht den ältesten Bauteil bildenden Kapelle treten spätgotische Elemente ganz unverkennbar zutage. Überaus fein ist die Anordnung des zweiten Palasthofes (Abb. 122).

Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in der Geschichte arabischer Kultur, die Kunsttätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Dem innersten Volksgeiste der Muslims entstammend, konnte sie wie alles, was einmal wahrhaftig gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.

3. Karolingisch-ottonische Kunst.

Als die Römer nach dem Norden Kolonien aussandten und hier Städte anlegten, wurde eine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise nicht versucht; es entwickelte sich vielmehr wie auf Spaniens Boden eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlicher im Material als die Kunst in der Hauptstadt, aber aus den gleichen Wurzeln, mit gleichen Grundzügen. Immerhin sproßte in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Leider fehlte dem vollen Gedeihen dieser Kultur die Stetigkeit der Entwicklung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung galt es, beinahe überall von neuem wieder zu säen.

Am rascheſten hob sich die Kunstübung im Langobardenreiche. Schon im 6. Jahrhundert wurde das Maurergewerbe von Genossenschaften (magistri comacini) betrieben, was — wohl übertrieben — mit seiner längeren Übung und reichen Ausbildung in



124. Merowingischer Sarkophag in der Peterskirche in Moissac.

Beziehung gesetzt wurde. Aus der gleichen Zeit erfahren wir von der Errichtung von Kirchen und Palästen (P. der Theodelinde und des Berthari in Pavia, des Liutprand in Olona) und von der Ausschmückung der letzteren durch Wandbilder. Auch die Kirchen erfreuten sich reicher Begabung mit Goldarbeiten und Elfenbeinwerken (Domschatz zu Monza, Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo in Cividale u. a.). An dieser Tätigkeit hat aber der Langobardenstamm selbst nur einen geringen Anteil; das Verdienst gebührt mehr den alten Bewohnern des Landes, welche auch unter der Langobardenherrschaft in den Städten ansässig blieben und hier die römische Kunstbildung fortpflanzten. Nur in den Ornamenten regt sich ein fremdartiger, nordischer Zug. Frühchristlichen Symbolen und byzantinischen Ziermotiven gesellt sich ein langobardische Arbeiten besonders kennzeichnendes Flechtornament bei, welches namentlich dreisträhnige Bänder um- und durcheinander zieht und den auch bei anderen nordischen Völkern begegnenden Formen sich nähert. Ebenso germanisch ist die Ausführung des Flachreliefs; ihre Technik weist auf Zusammenhang mit der Holzschnitzerei, insbesondere mit der Kerbschnittmanier hin, reicht aber für künstlerische Bewältigung der noch recht roh bleibenden Figuren nicht aus. Diese Verzierungsweise überdauerte den Untergang der Langobardenherrschaft und erhielt bei der Ausstattung von Ziborien, Chorschranken, Säulen und anderen Gegenständen sich als ein Nachhall germanischen Geistes in der Plastik Italiens lange lebendig. Denn trotz beschränkter Anzahl der Motive wußte feiner Geschmack für Harmonie und Symmetrie der Dekoration stets neue Abwandlungen zu erzielen und wirkungsvoll zu gestalten. In Cividale, Grado, Ravenna (Ziborium des heil. Eleucadius in S. Apollinare in Classe, Abb. 123), Friaul, Aquileja haben sich verschiedene Werke dieser Art erhalten.

Langsam hebt sich die Kunsttätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Von ihrer Kunst ist nur wenig auf uns gekommen. Form und Dekoration des merowingischen Sarkophages der Peterskirche in Moissac (Abb. 124) knüpfen geradezu unmittelbar an den bekannten aquitanischen Truhensarg aus Valbonne an, von welchem die Pilasterteilung und der gleiche Wechsel derselben Motive fast herübergenommen erscheinen, wodurch das Fortleben frühchristlicher Kunstanschauungen verbürgt ist. Frühe Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten bezeugen Kreuzform und malerische Ausschmückung der Gotteshäuser. Den kreuzförmigen Typus ohne basilikale Teilung, den wie bei dem vielgenannten Namatiusbaue zu Clermont-Ferrand ein mittleres turmartiges Gebilde überragt, veranschaulicht ein Kirchenmodell auf einem Kapitell der ehemaligen Kirche Saint Sauveur in Nevers (Abb. 125). Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche

Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf erwachenden Kunstverstand hin. Die Fischvogelinitialen merowingischer Buchmaler, die an die später noch von Kopten und Armeniern gebrauchten Kunstformen anklingen, sprechen für Wechselbeziehungen zum Orient. Die rühmende Erwähnung von Goldschmieden beweist Freude an reichem Schmucke. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der Tat aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe des Königs Childerich I. (457—481) bei Tournai, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Votivkronen der westgotischen Könige Svinthila (621 bis 631) und Reccesvinthus (649—672; Abb. 126) die wichtigsten Proben der Kleinkunst dieser frühen Periode, für welche oftmalige Verwendung des Zellenglasemails und eine bestimmte Fibelform geradezu charakteristisch werden und wie bei frühlangobardischen Arbeiten ein starker Einschlag römisch-byzantinischer Formen sehr zu beachten ist.



125. Modell einer Kirche auf einem Kapitell von St. Sauveur zu Nevers.

Unter den W e st g o t e n königen Spaniens wird Wamba wegen seines Kunstsinnes gerühmt, dem besonders Toledo seine Verschönerung und Befestigung zu danken hatte. Schon im Jahre 619 trat das Konzil von Sevilla nicht nur für Wiederinstandsetzung zerstörter Gotteshäuser, sondern auch für würdige Erhaltung neuerrichteter Kirchen und Klöster ein, deren kostbare Marmortäfelungen Gegenstand ausgesprochener Bewunderung waren. Als spärliche Überreste der im Norden durchgebildeten westgotischen oder lateinisch-byzantinischen Kunstweise gelten die schlichte Basilika San Millan de la Cogulla zu Suso mit ihren plumpen Säulen und Hufeisenbogen und die gleichfalls basilikale, 661 von Reccesvinth erbaute Kirche San Juan Bautista zu Baños (Abb. 127), nächst Cividale das einzige völlig erhaltene Beispiel eines während der Völkerwanderungszeit in einem germanischen Reiche errichteten Gotteshauses. Bei letzterer lassen der maurische Hufeisenbogen des Altarraumes, die Kerbschnittmanier der Friese und die Nachbildung römischer Kompositasäulen ein ganz merkwürdiges Ineinandergreifen verschiedenartigster Kunstformen feststellen.

Stetiger erscheint die Kunstentwicklung auf a n g e l s ä ch s i s ch e m Boden, wo namentlich die seit Gregor d. Gr. unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten, wie Nachrichten über die 590 erbaute Kirche in Canterbury zweifellos bestätigen. Ihre fast quadratischen Anbauten neben der Fassade, von denen der eine sicher ein Turm war, scheinen auf den kleinasiatischen Basilikentypus zurückführbar. Die Wanderung ägyptischer, syrischer und kleinasiatischer Mönche nach dem Westen, die so lange dauernde unmittelbare Verbindung Irlands mit Klöstern des Orients begünstigte eine solche Vermittelung, die bereits

667 dazu führte, daß der aus einem Kloster in Tarsos stammende Theodoros den erzbischöflichen Thron von Canterbury bestieg. Das um 670 bei der Mündung des Flusses Were angelegte Kloster des heil. Petrus besaß schon eine aus Steinen aufgeführte Kirche. Das Oratorium des Gallerus in der Grafschaft Kerry ist das beste Beispiel der ältesten irischen Oratorien, die wallartigen, bienenkorbähnlichen Hütten glichen. Für andere Orte sind nach guten Baubeschreibungen Stützenwechsel, Emporenanordnung und Vierungstürme frühe sicher erweisbar. Wandmalerei und Handschriftenausstattung erfreuten sich emsiger Pflege. Bereits im 7. Jahrhundert scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.

Erst in der karolingischen Periode, nach der Mitte des 8. Jahrhunderts, beginnt im Norden eine reiche Tätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls d. Gr. findet. Seine Maßnahmen zur Pflege der Kunst paßten sich als Regierungshandlungen den großen politischen Zielen an; in der Auffassung seiner Mission als Schutzherr und Förderer der Kirche wurzelte der Gedanke, die Aufsicht über Bau und Erhaltung der Kirchen den staatlichen Organen zur Pflicht zu machen, wofür ja seine Kapitularien den verwaltungsgesetzgeberischen Niederschlag enthalten. Als Sprecherin für die Religion erhob sich die Kunst nunmehr aus früherer Bedingtheit zur Monumentalität. Zu einem selbständigen freien Auftreten der germanischen Phantasie fehlte zunächst allerdings noch die Kraft. Die hervorragenden Förderer und Träger der Bildung waren verschiedenen Stämmen und Ländern entsprungen. Gemeinsam war ihnen die Kenntnis der lateinischen Sprache und hohe Verehrung der römischen Literatur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und gab dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitten als Muster angerufen werden, als unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die



126. Votivkrone des Königs Recceswinthus in Paris.



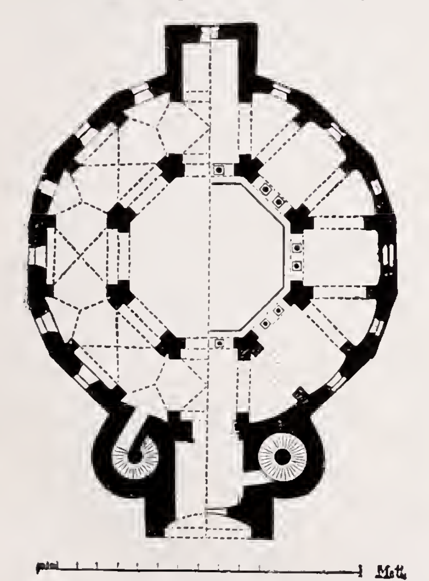
127. Inneres von S. Juan Bautista zu Baños.

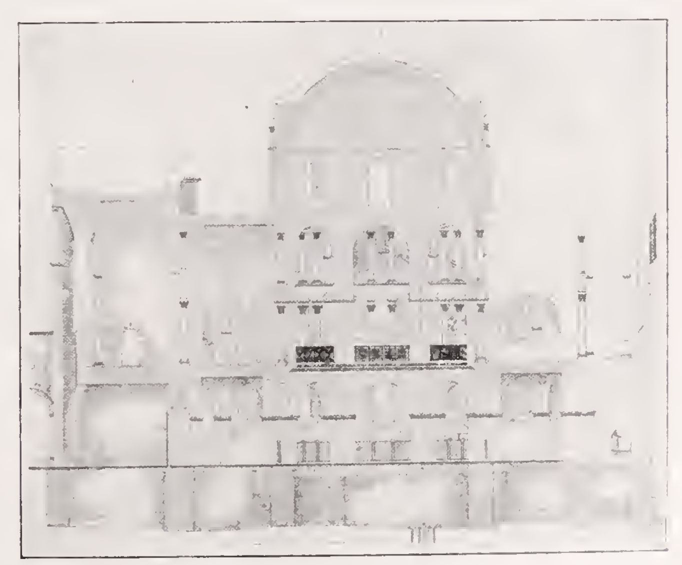
Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und frühchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht bloß Baumaterial und Schmucksachen, sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl d. Gr. 790 gestiftete und 805 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (Abb. 128, 129). Mag auch die oft angerufene Ähnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem erst in späterer Zeit genannten, sonst unbekannten Meister Odo aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Zentralanlagen bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führt in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen zweigeschossigen Umgange umschlossen, künstlerisch wie konstruktiv gleich bedeutsam gelöst wurde. Das untere Geschoß ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in steil aufsteigenden Tonnengewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch je ein Doppelpaar von Säulen — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Bogenleibung unmittelbar anstoßend — so ausdrucksvollen Rhythmus des inneren Aufbaues erhalten. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler mit den korinthischen Kapitellen an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermasse. Innen dagegen erhöhten Mosaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange, Bronzetürflügel und die reichen (antiken Bauten entlehnten) Säulenkapitelle einen glänzenden Eindruck. Die Aachener Palastkapelle, gewiß eine Ausnahmsleistung ihrer Zeit, wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in



128. Palastkapelle Karls d. Gr. (Münster) in Aachen.

Nymwegen, Diedenhofen, in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnen-kirche aus dem 11. Jahrhundert; insbesondere fand das Motiv der aufeinandergestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch erwies sich der dem Aachener Münster zugrundeliegende Gedanke des Zentralbaues für die Kunst des Nordens im allgemeinen weniger ertragreich. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch seine Schöpfung noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna)





129 a b. Grundriß und Längenschnitt der Palastkapelle Karls d. Gr. in Aachen.



130. Kloster zu Lorsch. Eingangstor.

über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der frühchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, die eine mechanische Kopie ausschließt und umfassende Kenntnis aller technischen Fragen des römisch-frühchristlichen Gewölbebaues verrät. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene Kunst. Die Torhalle in Lorsch (Abbild. 130), der Überrest einer 774 in Gegenwart Karls d. Gr. und seiner Gemahlin Hildegard geweihten Kirchenanlage mit Vorhalle und Atrium, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen und Pilaster das Studium der Spätantike. Nur in den allerdings schon vereinzelt auch an frühchristlichen Werken feststellbaren Giebeln (statt Bogen) über den ionisierenden Pilastern und in dem Farbenwechsel der roten und weißen Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise stärker an. So zeigt die merowingische Taufkirche in Poitiers, freilich roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch Spitzgiebel öfter wieder. Aber auch diese Motive gewinnen in Lorsch, dessen Schmuckteile aus einem Bruche bei Metz stammen und hier wohl schon fertiggemeißelt wurden, neben Hellenistisch-Römischem kunstreichere Gestalt.

Neben diesen durch besondere Umstände begünstigten Schöpfungen und neben einschiffigen Kirchenanlagen mit drei Parallelapsiden, die für den Petersberg bei Fulda, die Klosterkirchen St. Johann in Münster in Graubünden und in Schlüchtern sowie für die Benediktskirche in Mals nachgewiesen wurden, setzte sich im Flusse einer Wandlung des architektonischen Grundgefühls um 800 die Kirchenanlage nach dem Muster der frühchristlichen Basiliken als Regel durch. Reste haben sich von beiden Stiftungen Einhards, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Abb. 131) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließen sich die ältesten 836 geweihten Teile von St. Kastor in Koblenz und die Michaelskirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit drei Apsiden sich anfügt, so daß der Grundriß die Form eines Kreuzes (**T**) zeigt. Aber auch ein querhausloser Dreiapsidengrundriß, der merkwürdige Anklänge an spanische und syrische Lösungen mit gleichfalls geradem Chorschlusse bietet und sich fast wie eine andere Abwandlung der oben erwähnten Einschiffigkeit ausnimmt, fand bei der alten Klosterkirche zu Reichenau-Niederzell, einer Stiftung Bischof Eginos von Verona (799), Aufnahme. Auffallende Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Mauerwerk die lebendige Fortdauer römischer Überlieferungen verraten,



131. Ansicht der Einhardbasilika. (Klosterruine Steinbach.)

welche in Michelstadt auch an den Profilierungen der Pfeilerkämpfer und Basen ersichtlich sind, so zwingt die wohlüberlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien. Die Stuckdekorationen der Benediktskirche in Mals stimmen in Stil und Technik am meisten zum plastischen Schmucke von Sta. Maria in Valle in Cividale, dessen Motive auf den Orient zurückweisen. Sonst erscheint als das große Neue der Übergang zum Steinbau, die Abkehr der Kirche vom nationalen Holzbau, da die Libri Carolini vor kostbarer Innenausstattung der für keine Dauer berechneten Holzkirchen geradezu warnen.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula bei Abbeville, Fontanellum oder Vandrille u. a.) als auch in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umbauten. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Von den großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in unversehrter Gestalt auf uns gekommen. Über der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen mit antikisierenden Kapitellen getragen und von einem runden Umgange eingeschlossen (Abb. 132). Auch die Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816 bis 837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Abb. 133), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt, der sich offenbar an die für Benediktinerklöster des Frankenreiches durch das Aachener Statut von 817 aufgestellten Bestimmungen anschloß; in ihm liegen bereits alle Keime für die Bautätigkeit der folgenden Jahrhunderte offen zutage. Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Wirtschaftsgebäude, erregen als hochentwickelte Zweckarchi-

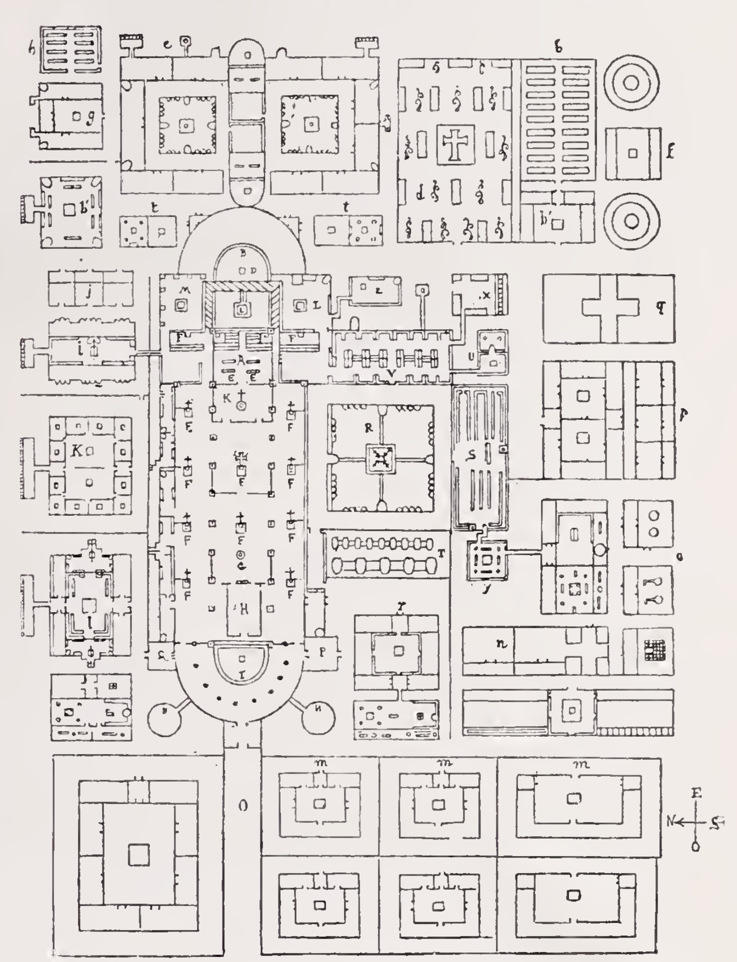


132. St. Michael in Fulda.

tektur mit sinnvoller, auch Gesundheit und Wohlbehagen berücksichtigender Verteilung der Räume unser Staunen; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, die jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab; es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppelchöre, seit dem 8. Jahrhundert (Centula) im Abendlande, jedoch viel früher in Ägypten und Algerien nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in dem Doppelkultus der betreffenden Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultabteilungen. Namentlich in Deutschland fanden die Doppelchöre bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das 12. Jahrhundert häufige Verwendung, so in Fulda, St. Emmeram in Regensburg, Reichenau, Bremen, Hildesheim.

Mit großer Pracht errichtete Karl d. Gr. in dem als Kernland seines Staates betrachteten Gebiete zwischen oberer Mosel, Maas und dem Rheine die Pfalzen in Aachen, Worms, Frank-

furt, Tribur, Ingelheim und Nymwegen, deren kunstvolle Fertigstellung und reichere Ausschmückung auch seine Nachfolger sich angelegen sein ließen. Als Leiter der Bauten in Aachen, das ein zweites Rom werden sollte, waren der in Vandrille herangebildete Ansegis und nach ihm Einhard tätig, der um das Verständnis Vitruvs sich eifrig bemühte, für bautechnische, nach Modellen zu studierende Fragen ein lebhaftes Interesse bekundete und im Geiste der ganzen Baubewegung das künstlerische Schaffen und rezeptives Verarbeiten der Überlieferung miteinander in zweckdienlichen Einklang zu bringen trachtete. Die Entlehnung manches für Steinbaubezeichnungen üblich gewordenen Ausdruckes aus dem Lateinischen scheint damals eingesetzt zu haben.



133. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

Eine einheitliche Vorstellung der karolingischen Kaiserpfalzen ist trotz der Nachrichten über dieselben schwer zu erlangen. Kirche und Saalbau, vielleicht in Verbindung mit abgeschlossenen Höfen, bildeten die Mittelpunkte. Der Ingelheimer Saalbau ließ einer tonnengewölbten Vorhalle, deren gefällige Wirkung wieder auf dem Wechsel roten und gelblichweißen Sandsteines beruhte, den dreischiffigen Hauptraum mit der im Süden anschließenden Exedra folgen. Steinsäulen mit skulptierten Kapitellen trugen die wahrscheinlich hölzerne Decke. Mit dem gelehrten und kunstliebenden Abte Rabanus Maurus von Fulda ist die Errichtung des „grauen Hauses" zu Winkel im Rheingau (Abb. 134) in Beziehung gebracht und um 850 angesetzt worden.

Werke der Skulptur und Malerei haben sich begreiflicherweise aus der Zeit Karls d. Gr. nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmuck deckte zum Teil Italien, woher der Kaiser Bronzewerke, Säulenkapitelle, musivisch eingelegte Steinplatten holte. Doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt; ebenso war er in der karolingischen Periode in Oberitalien wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil anschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Abb. 135), die früher dem Metzer Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris aufbewahrt wird. Auf den Namen Karls d. Gr. getauft, stellt sie gewiß einen der ersten Karolinger dar und ist zwischen der Regierungszeit Karls d. Gr. und Ludwigs des Frommen ausgeführt. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des Mittelalters bis zum 11. Jahrhundert als Vorbild. Die Ähnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder



134. Das „graue Haus" zu Winkel im Rheingau.

erscheint zu groß, als daß sie dem bloßen Zufall zugeschrieben werden könnte. Das lebhafte Interesse Karls d. Gr. an der Pflege der Malerei erhellt am stärksten aus der Aufstellung maßgebender Sätze über das Verhältnis der Kunst zur Frage der Bilderverehrung, wie eine Stellungnahme zu der Byzanz so mächtig bewegenden Frage. Im Kapitulare von 807 wurde die Erhaltung der kirchlichen Malereien den Königsboten besonders empfohlen. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Nach letzteren zierten die Bischofskapelle in Lüttich wie das oberbayrische Kloster Benediktbeuren Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und seiner ersten Wunder, an welchen Stoffkreis auch die Pfalzkapelle zu Ingelheim und die im Langhause auch auf die Passion übergehende Klosterkirche von St. Gallen anknüpften. Auch an Kreuzigung und Jüngstes Gericht wagte sich die Darstellungszuversicht entschlossener heran. Der mit dem Betriebe weltlicher Wissenschaft im Klosterfrieden zusammenhängende Gedankeninhalt der sieben freien Künste wurde in St. Denis, St. Gallen und Orleans Grundlage bildlicher Behandlung, die im Saale der Ingelheimer Pfalz auf geschichtliche Vorgänge und Persönlichkeiten, in Aachen sogar auf die Kriege Karls d. Gr. gegen Spanien hinübergriff und in Bischofs- oder Abtsreihen auf Ausschmückungsgedanken frühchristlicher Kirchen zurückkam.

Weit ausführlicher unterrichtet eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangeliarien, Sakramentarien, die Vorläufer der späteren Meßbücher, Bibeln) über Richtung und Wert der karolingischen Malerei. Den nordischen, zum Christentum bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften Quellen des Glaubens und der literarischen Bildung. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften frühchristlichen und byzantinischen Ursprungs grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen

einen unverhältnismäßig großen Raum ein; auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinn am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darstellungen ältere Bilder bestanden. Nirgends stärker als in den irischen Manuskripten. Die Elemente ihrer Ausschmückung setzten sich aus Motiven der Textilkunst und Metalltechnik unter Hinzutritt von Tier- und Menschengestalten, die nur als ornamentales Schema im strengsten Flächenstil behandelt wurden, zusammen. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenleiber ausgeht und am besten als Geriemsel charakterisiert wird. Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg, ohne eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zu erlangen, als deren später stark verwilderter Nebenzweig sie erscheinen. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen büßten unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit ein (Abb. 136). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Übertragung der frühchristlichen Typen in die kalligraphische, mitunter feines Verständnis für Flächendekoration und Farbengefühl bekundende Form, liefern nur Buchschmuck, nicht Illustration. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang, bei denen sich auch Kunstschulen mit fruchtbaren Keimen weiterer Entwicklung finden. Beide Schulen stehen zur frühchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem 6. bis zum 8. Jahrhundert. Immerhin läßt sich der allgemeine Gang der Entwicklung klarlegen. Aus dem Kloster des heil. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor d. Gr.



135. Reiterstatuette Karls d. Gr. (?). Paris, Museum Carnavalet.



136. Titelblatt eines Evangelienbuches, irisch; 7.—8. Jahrhundert.

der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurückgehen. Sie sind nicht die Originale, ihnen aber nachgebildet. Die Anordnung des vielleicht im 7. Jahrhundert entstandenen Cambridger Evangeliars bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit bildlichen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung. An diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnismäßig richtige Wurf ihrer Gewänder, vor allem die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörpernde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen wohl noch Beziehungen zu Rom zugrunde. Eine möglicherweise schulmäßige Weiterbildung irischer Buchmalerei, deren Figuren mit farblos gelassenen Gesichtern und Händen jeder Modellierung entbehrten und ganz in der Fläche blieben, setzte in St. Gallen ein. Das Jüngste Gericht des durch zarte Ornamentik ausgezeichneten dortigen Evangeliars Nr. 51 (Abb. 137) begnügte sich mit dem kindlichen Stammeln einer gestaltenverzerrenden Kompositionsandeutung, welche die angelsächsische Richtung Eadfriths im Evangeliar von Lindisfarne (Brit. Mus.) schon in Menschendarstellung hinüberzuführen sich bemühte. Mit dem gleichen Motivenschatze von Bandgeflecht, Geriemsel und Blattwerk arbeitete die im Buchstabenbaue mit Vorliebe Fisch- und Vogelbildungen verwendende westgotisch-fränkische Miniaturmalerei in dem 804 angefertigten Sakramentarium der Abtei Gellone (Paris, Nat.-Bibl.), das manche orientalische Einflüsse erkennen läßt. Die Anordnung der sogenannten Kanonestafeln (Abb. 138), deren System bis zur Geburtstagstafel römischer Kaiser im Chronographen von 354 n. Chr. Geb. zurückverfolgbar ist, hatte augenscheinlich in dem architektonischen Rahmenwerk syrischer Handschriften vom Typus (Abb. 27) des Rabula-Evangeliars oder des Evangeliars aus dem Kloster Mar-Anania (Paris, Nat.-Bibl.) ihr Vorbild für die reich geschmückten, auf Säulen ruhenden Bogenstellungen. Ebenso weisen der wiederholt begegnende Lebensbrunnen, die der karolingischen Buchmalerei so geläufige Majestas Domini und manch anderer Typus auf Beziehungen zur Kunst des Ostens.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings hauptsächlich nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden, so ist auch die Scheidung der illustrierten karolingischen Handschriften nach

Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen versucht worden. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Metz, Tours, wo Alcuins Tätigkeit hervorragt, Reims, St. Denis, Corbie, Orleans, Fulda, St. Gallen und anderen) haben wir sichere Kunde; ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen. Man hat auch die Abgrenzung der Eigentümlichkeiten einzelner Schulen gegeneinander aufgenommen. Mit Überwindung des Flächenstils schreiten sie zu malerisch-tiefenhafter Bildvorstellung vor und stellen die Menschen als körperliche, im Raume wohnende Wesen dar. Die Prachtwerke, die dem Befehle Karls d. Gr. und hauptsächlich der vielgerühmten, auf die Intentionen spätantiker Malerei noch mit feinem Verständnisse eingehenden Schola Palatina den Ursprung verdanken (das Evangeliarium in der Wiener Schatzkammer, in Aachen und in Brüssel), schließen sich der Überlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Zu den bedeutendsten Leistungen einer neuer Typenbildung zustrebenden Schule zählt die angeblich von einer Schwester Karls d. Gr. gestiftete Trierer Adahandschrift (Abb. 139), deren Sonderzüge auch in Evangeliarien zu Abbeville, im Vatikan oder im British Museum wieder begegnen. Ihr Einfluß griff gegen Mitte des 9. Jahrhunderts nach dem auch von Tours beeinflußten Fulda hinüber, dessen illustrierte Handschriften zunächst einen von Vorbildern der ausgehenden Antike abhängigen Stil gepflegt hatten. Auch das Evangeliar Ludwigs des Frommen aus Soissons und das als sicheres Werk der Metzer Schule anzusprechende Drogo-Sakramentar bieten Vorzügliches; letzteres besonders für den Bau der Initialen als Bildrahmen. Im Trierer oder Reichenauer Schulkreise entstand zwischen 781 und 783 das vom Mönche Godescalc für Karl d. Gr. selbst ausgeführte Evangelistar (Paris, Nationalbibliothek, Abb. 140) mit seinem auf syrische Quellen zurückgehenden Zyklus. Die anfänglich der angelsächsischen Ornamentik treu bleibende Schule von Tours erweiterte unter Abt Adalard durch klassische Ziermotive und Szenen des frühchristlichen Bilderkreises ihren Darstellungsvorrat und gelangte in der Bamberger (Abb. 141) und in der Londoner Alcuinsbibel sowie in der vom Grafen Vivian (845—850) Karl dem Kahlen überreichten Bibel auf ihren Höhepunkt. In St. Denis erlangten irisch-schottische Vorbilder stärkeren Einfluß. Aus der besonders im dritten Viertel des 9. Jahr-



137. Das Jüngste Gericht aus dem irischen Evangeliar Nr. 51 in St. Gallen.



138. Kanonesanordnung aus dem Evangeliar von Soissons (Paris, Nat.-Bibl.).

hunderts hochangesehenen Schule des Klosters Corbie, die dekorativen Beigaben und der Erweiterung des biblischen Darstellungsinhaltes gleiche Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandte, stammen die für Karl den Kahlen hergestellten Handschriften: der von Liuthar ausgeführte Pariser Psalter (842—869), das Gebetbuch in der Münchener Schatzkammer und das 870 von Liuthard und Berengar geschriebene goldene Buch von St. Emmeram. Hinter diesen steht in Technik und Zeichnung die eine wesentliche Erweiterung des Darstellungskreises bietende Bibel von St. Paul in Rom, welche Ingobert für Karl den Dicken (881—888) illustrierte (Abb. 142), erheblich zurück. Die Theodulfischen Bibeln werden der Schule von Orleans zugewiesen. Während sich den Denkmälern der hauptsächlich im Dienste höfischer Kreise beschäftigten karolingischen Buchmalerei der Codex millenarius des Benediktinerstiftes Kremsmünster und das Evangeliar in Cividale zwanglos anreihen, lenkte die lange unter irisch-angelsächsischem Einflusse stehende Schule des Klosters St. Gallen namentlich in dem hochbedeutenden Psalterium aureum aus dem Ende des 9. Jahrhunderts in die Richtung des Federzeichnungsstiles (Abb. 143) ein, der schon um 814 sehr roh in einer aus Wessobrunn stammenden Münchener Handschrift anhebt und darüber hinaus bis zur Trierer Apokalypse zurückverfolgt werden kann. Die Darstellung zeichnet sich oft durch große Lebendigkeit und Anschaulichkeit aus; die sonst übliche Deckfarbenmalerei macht durchsichtigem Wasserfarbenauftrage und leichtem



139. Der Evangelist Matthäus aus der Trierer Adahandschrift.



140. Aus dem Evangelistar Karls d. Gr. (781). Paris, Nationalbibliothek.

Lavieren in Sepiatönen Platz. Auch die in späteren Jahren für den Gebrauch am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren mehr über das technische Können als über Richtung und Ziele der Volksphantasie. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares in der sogenannten Alcuinsbibel im British Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, sogar anschaulich geschildert. Führen diese Alcuinsbibel und andere Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Über-



141. Schöpfung der ersten Menschen und Sündenfall. Aus einer Bamberger Handschrift.



142. Aus der Bibel Kaiser Karls des Dicken; jetzt in S. Paolo in Rom.

lieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht die andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, gibt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen, herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten Schöpfungen ihrer eigenen Phantasie. Diese aber offenbart merkwürdig poetische Anschauungskraft, durchdringt den Gegenstand und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Eine zeitlich begrenzbare Schöpfung dieser Richtung ist das für Bischof Ebo (817 bis 834) angefertigte Evangeliar der Schreibstube des Klosters Hautvillers in Reims, in deren Umkreis der als Buchillustration hochbedeutende Utrechtpsalter (Abb. 144) gehört. Derselbe ist auch in seiner Abhängigkeit von einer wohl syrischen Vorlage für die Feststellung der Lebensfähigkeit hellenistisch-frühchristlicher Traditionen von Interesse. Jedem Psalme wird eine Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich geordneten Szenen zusammensetzt. Ihren Gegenstand boten einzelne Verse oder selbst nur Versteile des betreffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte ins Bild übertragen.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, finden noch im 10. Jahrhundert namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode als einer bis zu einer gewissen Grenze geschlossenen Einheit gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtkodices, aber auch manche der sächsischen Hofkunst durch die Beziehungen zu Byzanz vermittelten Anregungen ergaben die natürlichen Vorbilder für die Werke, welche dem

sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von ihm bestellt wurden und hauptsächlich in Werkstätten einzelner kunstpflegender Klöster entstanden. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmter hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Zentralschule anzunehmen ist, von der die Zweigschulen technisch und stilistisch abhängig waren. Dieser Vorort war wahrscheinlich Trier, für dessen Werke eine ikonographisch mehr selbständige Behandlung biblischer Szenen und sowohl technische als auch Schulunabhängigkeit nachzuweisen versucht wurde. Als vornehmste Schöpfung dieser Schule gilt das Egbert-Evangeliar in Trier (Abb. 145), um 980 von den Mönchen Kerald und Heribert von Reichenau für den Erzbischof Egbert von Trier ausgeführt. Dasselbe überrascht durch dramatische Lebendigkeit einfacher, von frühchristlichen Vorlagen beeinflußter Schilderung und greift im Ornamentalen noch auf irische Motive zurück. Diesen Buchmalereien stehen nahe die Darstellungen eines Evangeliars im Aachener Münsterschatze, das Liuthar Otto III. widmete. Beziehungen zur Reichenauer Schule unterhielt augenscheinlich die Schule des Klosters Echternach, der außer dem Evangeliar Ottos II. in Paris noch die Evangelienhandschrift in Gotha entstammt; ihre Anfertigung erfolgte zwischen 983 und 992 für Otto III. und ging bei dem Gothaer Evangeliar sogar auf die Nachbildung griechischer Münzen mit Kaiserbildnissen und griechischen Inschriften ein, deren fehlerhafte Schreibweise wohl auf einen nach byzantinischen Vorlagen arbeitenden abendländischen Buchmaler schließen läßt. Der Echternacher Schule werden ein Evangeliar in Brüssel und der Codex aureus im Escorial, der eigentlich Trierer Schule das Registrum Gregorii in Trier und Chantilly zugezählt. Der Reichenauer Schule, die selbst an orientalischen Vorbildern nicht ganz achtlos vorübergeht, fallen auch das Petershausener Sakramentar in Heidelberg, der vom Trierer Archidiakon Ruodbrecht zwischen 984—993 gearbeitete Psalter des Erzbischofs Egbert in der Stadtbibliothek zu Cividale, Sakramentarien in Paris, Chantilly und Florenz zu. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt; gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des 10. Jahrhunderts die besonders bei den für hochstehende Persönlichkeiten bestimmten Exemplaren prunkvollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen und orientalischen Stoffmustern in den Vorsatzblättern der Evangelien, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde. In den Titel- und Zeremonialbildern (Abb. 146 und 154) lehnen sie sich gern an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Szenen, in der Zeichnung der Gestalten an der frühchristlich-römischen wie auch der durch Beziehungen des Herrscherhauses vermittelten byzantinischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß beide bis zum Anfang des 11. Jahrhunderts keine gewaltsame Unterbrechung erfuhren, vielmehr, wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbten. Charakteristisch werden für die ottonische Buchmalerei, die sich des ganzen Inhaltes der heil. Schrift bemächtigte, das Neue Testament bevorzugte und große



143. Aus dem Goldenen Psalter von St. Gallen.



144. Aus dem Utrechter Psalter.

historische Zyklen brachte, flächenhafte Auffassung der Figuren, ihre lebhafte Unruhe und detaillierte Behandlung, die Zerlegung des Hintergrundes in Farbenzonen und trotz hoch entwickelten Farbenempfindens ein starkes Vorwiegen linear-zeichnerischer Mittel. Nächst den Leistungen deutscher Buchmalerei verdienen im 10. Jahrhundert auch Bilderhandschriften Englands Beachtung, in welchen die ältere irische Richtung zurücktritt und Einflüsse karolingischer Kunst zur Geltung kommen. In farbiger Federzeichnung ausgeführt und stellen-



145. Anbetung der Könige aus dem Trierer Egbert-Evangeliar.

weise schwach mit dem Pinsel schattiert, bieten die wiederholt rohen und unbeholfenen Darstellungen einen großen Reichtum sehr wirksamer neuer Motive, so in einem Psalter des British Museum oder in der Genesisparaphrase des Mönches Caedmon. Die Nachwirkung karolingischen Geschmackes beherrscht die schöne Blattwerkstilisierung nicht nur der vom Bischofe Aldhelm von Sherburn stammenden Schrift „de virginitate“ zu Lambeth House bei London, sondern auch in dem 966 entstandenen Kodex König Edgars für Winchester (British Museum). Aus der Schule des letzteren ging hervor das Benediktionale, welches vor 970 ein Kaplan Godemannus für den heil. Bischof Aethelwold von Winchester (963—984) schrieb und mit dreißig Darstellungen schmückte; die bereits fein gebrochene Töne (Abb. 147) erreichende Ausführung erfolgt in Deckfarben (Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire). In Winchester entstand wahrscheinlich unter Bischof Aethelgar, der 989 Erzbischof von Canterbury wurde, ein stilistisch gleichbehandeltes Benediktionale (Rouen).



146. Der Evangelist Markus. Aus dem Codex aureus (10. Jahrh.). Paris, Nationalbibliothek.

Den Beweis für die Fortdauer frühchristlich-römischer, teilweise auch vom Orient herübergreifender Überlieferung auf deutschem Boden liefern außer den Minaturwerken und den noch in die Karolingerzeit angesetzten Fresken im Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden sowie den ihnen zeitlich und örtlich sehr nahestehenden Wandmalereiresten der Benediktskirche zu Mals die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, möglicherweise unter dem Abte Witigowo (985—997) entstanden, eines der frühesten Beispiele malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Über den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingesäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wundertaten Christi hin. Schon die Beschränkung auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an frühchristliche Kunstsitten; diese



147. Die Frauen am Grabe Christi. Benediktionale des Aethelwold, Chatsworth.



148. Elfenbeinschnitzerei vom Drogo-Sakramentar aus Metz. Paris, Nat.-Bibl.

klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde nahezu aller Szenen, in den Motiven der Bildumrahmung, namentlich an dem perspektivisch gezeichneten Mäanderbande. Züge wirkungsvoller Naivität, wie die Abwehr des Leichengeruches durch Zuhalten der Nasen, beleben die Darstellung (Taf. VII). Schon die Szenenwahl aus den Wundern Christi rückt den Oberzeller Gemälden auch die 1904 bloßgelegten Bilderreste an den Oberwänden des Langhauses der Silvesterkapelle zu Goldbach bei Überlingen nahe; Stil und Bildumriß stellen die Zugehörigkeit zur Reichenauer Schule, die auch in dem Bildschmucke der Hauptapsis zu Reichenau-Niederzell hohen Sinn für das Monumentale bekundete und in ihren Handschriftenmalereien um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts manche verwandte Einzelheit bietet, außer Zweifel.

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem 9. und 10. Jahrhundert macht sich noch der Einfluß der frühchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Die Elfenbeinschnitzerei erfreute sich während der Karolinger- und Ottonenzeit in Frankreich und Deutschland besonderer Pflege. Ihr huldigte man in Tours, Sens, Poitiers und Metz, mit mehr Selbständigkeit, die namentlich den Schmuck der Elfenbeindeckel des Psalters Karls des Kahlen (Paris, Nat.-Bibl.) durchdringt, in Reims. Als Metzer Arbeiten



Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau.



werden die Elfenbeindeckel des Drogo-Sakramentars (Abb. 148) und der Londoner Buchdeckel mit den unter dem Kreuze zum erstenmal auftauchenden Personifikationen der Kirche und der Synagoge gerühmt. Die von Frankreich ausgehenden Anregungen beeinflußten zunächst die Schnitztätigkeit der antike Vorbilder so einfach kopierenden rheinischen und der sächsischen Schule. Frühchristlich-antike Grundlage tritt in dem Reliefschmuck der Buchdeckel einer Ada-Gruppen-Handschrift aus dem Kloster Lorsch (Rom, Vat.; London, South Kensington-Mus.) und an zwei Buchdeckeln zutage, die einst zum Wiener Psalter Nr. 1861 (Hofbibl.) gehörten und sich jetzt in Paris befinden. Die niederrheinische Schule erreichte im Diptychon von Tournai ihren Höhepunkt. Hervorragende Leistungen der sächsischen Schule sind der auf Heinrich I. bezogene Reliquienkasten im Zitter zu Quedlinburg, das in der äußeren Anordnung noch antike, in der Durchführung nordisch-germanische Relief auf dem Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha, die gleichfalls der Zeit Ottos II. angehörigen Weihwasserkessel in Aachen und Petersburg und die mit Elfenbeinschnitzereien gezierten Einbanddecken der aus dem Nachlasse Heinrichs II. in den Besitz des Domes zu Bamberg gelangten Handschriften (jetzt in München). Bei allem Zusammenhange mit frühchristlicher Formensprache regen sich gerade hier schon viel Lebendigkeit der Darstellung und Geschick der Anordnung. Etwas



149. Elfenbeinrelief von Tutilo.
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.

unbeholfener ist die süddeutsche Schule, die man von St. Gallen aus bis nach Salzburg und Kremsmünster verfolgen will. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch von St. Gallen, Tutilo († nach 912), in dem unteren Felde seiner Tafel (Abb. 149), in welcher er den heil. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich trotz naiv lebensfrischer Naturauffassung den Mangel an plastischem Sinn und eine ziemlich beschränkte Formenbehandlung, gegen die der an die gleichzeitigen St. Gallener Buchmalereien anklingende hohe Geschmack für das Ornamentale absticht. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt. Dem Tutilorelief ist ein allerdings bereits 872 im Kloster nachweisbares Tafelpaar (auf Kodex 53) stilistisch verwandt. Die Beurteilung der Leistungsfähigkeit der Goldschmiedekunst in der Karolingerzeit vermittelt der berühmte Tassilokelch im oberösterreichischen Benediktinerkloster Kremsmünster, inschriftlich als eine Stiftung des 788 abgesetzten Herzogs Tassilo bezeugt (Abb. 152), wahrscheinlich lombardischen Ursprungs. Die Technik des in Kupfer teils getriebenen, teils gegossenen Kelches, auf dessen Silberblechovalen die figürlichen Darstellungen und die übrigen Zierdetails mit Niello und Gold eingegraben sind, berührt sich mit jener alemannischer Grabfunde. Das noch merowingische, vereinzelt aus Frische

150. Deckel des Silberbehälters des Gemmenkreuzes aus dem Schatze der römischen Kapelle Sancta Sanctorum.



151. Silberrelief von der Aachener Münsterkanzel.

anklingende Band- und Tierornament bleibt der Formensprache germanischer Stämme treu. Die vollendetste deutsche Goldschmiedearbeit des 10. Jahrhunderts ist zweifellos der zugleich Tragaltar und Reliquienschrein bildende Andreasschrein im Domschatze zu Trier aus der Zeit des großen Erzbischofs Egbert. Elfenbein, Goldblech, Zellenemail und Edelsteine vereinigen sich zu dem gleichen Farbenakkord wie bei dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha. Der Trierer Andreasschrein ist die vornehmste Arbeit der unter Erzbischof Egbert zu hoher Blüte gelangten Klosterwerkstatt von St. Maximin in Trier und bietet neben Zellenschmelz, der technisch und stilistisch sich eng an byzantinische Vorbilder anschließt, ein Email nach einem älteren, wohl von Italien oder Frankreich überkommenen Verfahren. Gleich trefflich sind im Münsterschatze zu Essen der auf Bestellung der Äbtissin Mathilde (973—1011) in Byzanz ausgeführte Bronzekandelaber und das von Mathilde und ihrem Bruder Otto, Herzog von Schwaben und Bayern, gestiftete Kreuz, dessen Meister zwar unmittelbar und mit Erfolg von Byzanz gelernt hat, aber keineswegs im Banne des letzteren aufgeht. An dem silbernen Matthäusrelief der Aachener Münsterkanzel überrascht das Nachwirken der karolingischen Buchmalerei (Abb. 151). Einem fränkischen Künstler werden die Reliefs des Silberbehälters zugerechnet, den Papst Paschalis I. (817—824) für das goldene Gemmenkreuz des Schatzes der römischen Kapelle Sancta Sanctorum nach Zeugnis der darauf angebrachten Inschrift spendete (Abb. 150).



152. Sogenannter Tassilokelch in Kremsmünster.
Zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts.



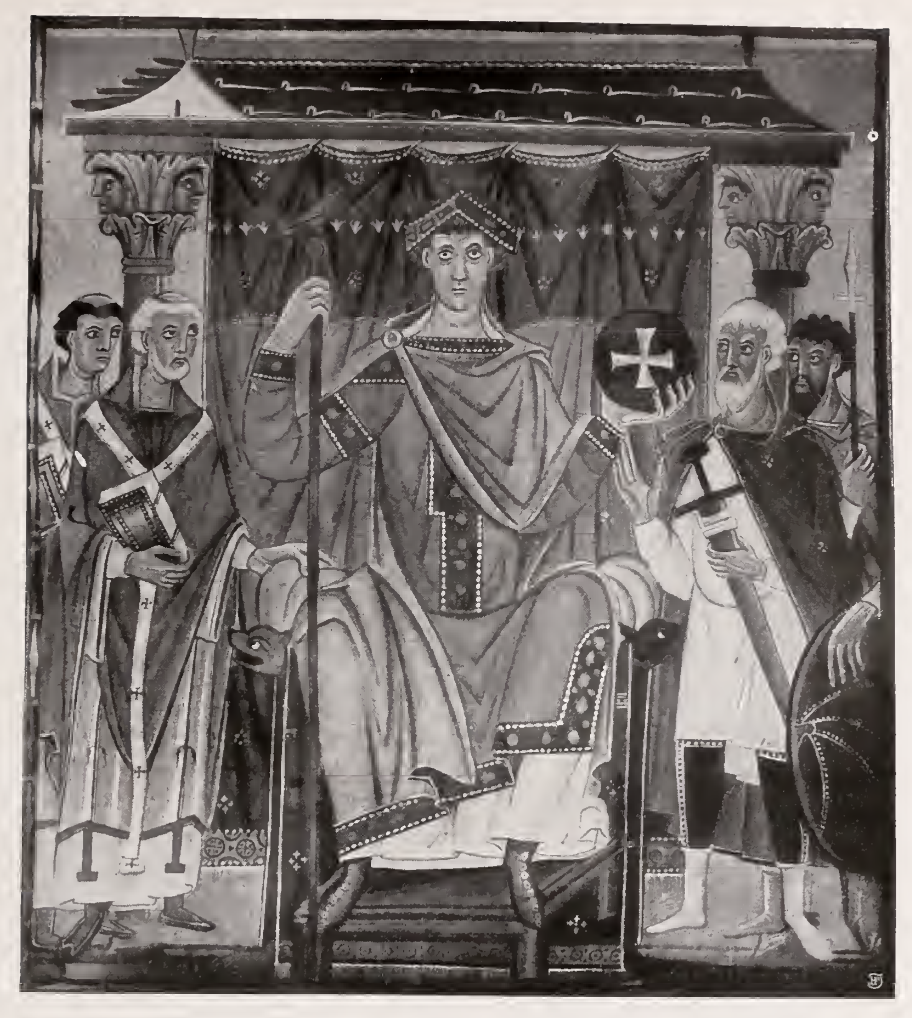
153. Vom Teppich zu Bayeux.

C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen.

1. Die Kunst vom 10. bis zum 13. Jahrhundert.

Das Widmungsbild in dem Münchener Evangeliar Ottos III. zeigt den thronenden Kaiser, vom Schwert- und Schildträger und von Vertretern der Kirche umgeben (Abb. 154), wie ihm Roma, Gallia, Germania und Sclavinia huldigend nahen. Noch lebt in der Kunst also die alte Anschauung, welche im Kaiser den Weltherrscher, den mächtigen Nachfolger der römischen Imperatoren erblickt. Und wie die von ihm beherrschten Länder noch die überlieferten Namen führen, so erscheinen auch ihre Vertreter in der von Ostrom und den Karolingern vererbten Gestalt. Einige Menschenalter später besaß die Phantasie für solche Bilder keinen Raum mehr. Das Abendland organisierte sich in erheblich anderer Weise, als sie Karl d. Gr. vorgeschwebt, wenn auch für das deutsche Volk die gewonnene Einheit, Anschluß an Überlieferungen der antiken Weltkultur, die Machtstellung der Kirche fortlebten. Die Doppelnatur des von Otto I. wiederhergestellten Kaisertums wurde sein Verhängnis. Gegen die mit ihm in gewisser Beziehung gebliebene Stellung der deutschen Kirche wandte sich die Reformbewegung des 11. Jahrhunderts, die Rom und das Papsttum zu überraschender Machthöhe hob. Ihre Wurzeln verzweigten sich in dem fast weltbeherrschenden Mönchstum, in dem eine Verinnerlichung des Christentumes eine dem Zeitgeiste sympathische Form des religiösen Idealismus weiterbildete. Die überraschende Vielseitigkeit der klösterlichen Kultur umfaßte geistige Arbeit ebenso wie wirtschaftliche Tätigkeit, pflegte Wissenschaft und Kunst, den Unterricht der Jugend, wie die Erhaltung der Schätze der römischen und griechischen Literatur. Noch behauptete die lateinische Sprache eine gewisse Weltgeltung, selbst für die Einkleidung deutscher Sagenstoffe. Der Nachhall der Antike regte sich noch weiter in einzelnen Baugliedern und Ornamenten, in Faltenwurfmotiven oder selbst in der Nachbildung antiker Bildwerke (Dornauszieher). Die italienischen Einflüsse nach dem Norden erfuhren im 12. Jahrhundert mit der Einbeziehung Italiens in die staufische Machtpolitik während seiner inneren Erhebung manche Ausweitung, die vom lombardischen Gebiete auf deutsches übergriff.

War unter den Ottonen und Saliern die Kirche nahezu alleinige Hervorbringerin der Kunst, so traten schon im 12. Jahrhundert die bischöflichen Unternehmungen etwas zurück. Barbarossas von den Geschichtschreibern gepriesene Baulust, die hauptsächlich dem Glanze seiner Pfalzen galt, war bereits weltlich eingestellt. weltlich betätigte sich auch die einen neuen Zug ins deutsche Architekturbild tragende Burgenbaukunst in den ritterlichen Wohnsitzen. Die immer noch lebhafte Baustatistik des 12. Jahrhunderts fällt hauptsächlich den Klöstern der Cluniazenser, der Prämonstratenser und insbesondere der Zisterzienser zu, deren rasch auf-

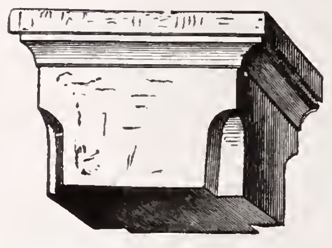


154. Kaiser Otto III. Aus einem Evangeliar in München.

einanderfolgende Neugründungen eine Schule für Qualitätshebung der Leistungen wurde. Sie hatten wirtschaftlich und industriell für manche Aufgabe der noch fehlenden Städte aufzukommen, beschäftigten bei den unter Aufsicht und nach Angaben der Geistlichen ausgeführten Werken Laienhandwerker aller Art, zudem die Fortschritte des Gewölbebaues immer mehr die Heranziehung wirklicher Fachleute forderten. Dabei begann man sich in den vielseitig tätigen Klosterwerkstätten für die schriftliche Überlieferung kunsttechnischer Probleme zu interessieren. Mit starkem Nachdruck strebte insbesondere die Hirsauer Kongregation in der Anlage der Kirchengebäude Uniformität bis in die Einzelheiten an; aber es war ein anderer Geist als in der älteren Benediktinerkunst. Gleichmäßigkeit der Anlagegrundsätze beherrschte die Schmuck und Farbe zunächst ablehnende Zisterzienserbauweise. Die Kunstübung setzte nunmehr an zahlreichen, oft nur lose zusammenhängenden Stellen ein und ließ auch örtliche Bedingtheit verschiedener Landschaften recht anziehend zum Ausdrucke kommen, vereinzelt nicht ohne Einbuße technischen Vermögens und künstlerischen Ausreifens. Im allgemeinen blieb die Klosterbaukunst dem im St. Gallener Baurisse festgelegten Schema je nach Maßgabe der Anlage treu und erstellte in den Hallenbauten der Kapitelsäle, Refektorien, Dormitorien und wunderbarer Kreuzgänge wahre Kabinettsstücke romanischer Bauweise. Sie förderte trotz des asketischen Lebensideales der Mönche die Kultur des Wohnbaues durch manchen Fingerzeig

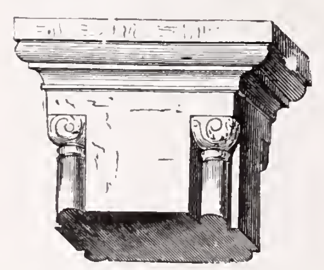
für praktische Lösungen und half Ausdrucksmittel der kirchlichen Formensprache dem Profanbaue dienstbar machen.

Die Kreuzzüge brachten wieder lebhaftere Fühlung mit der wegen ihrer Vornehmheit stets geschätzten byzantinischen — besonders der darstellenden und schmückenden — Kunst; ebenso mit anderen Dingen des Orients. Von sasanidischen und byzantinischen Gewebemustern, die während der Kreuzzüge ins Abendland kamen, ist selbst die romanische Bauverzierung angeregt worden. Das Kunstgewerbe durchsetzte sich vom 10. bis 12. Jahrhundert reichlicher mit Byzantinismen als die Baukunst. Ihm erwuchs in dem erwachenden Städteleben eine Laienkünstlerschar, die es neuem Aufschwunge zuführte. In den Schatzkammern des Abendlandes sammelten sich jetzt neben Kleinkunstwerken früherer Jahrhunderte solche aus Byzanz und dem Orient, manches von vorbildlicher Anregung für neue Aufträge.



155. Abgefaster Pfeiler. Kirche zu Gernrode.

Vom Tode Friedrich Barbarossas bis zum Niederbruche des staufischen Kaisertumes nahmen geistige Kultur wie staatliche und wirtschaftliche Ausweitung eine ungemein lebhafte Entwicklung. Die Fortdauer der Kreuzzüge, die sehr regen Beziehungen der Staufenfürsten zu dem von ihnen als neue Machtbasis ins Auge gefaßten Italien, wo in einzelnen Gegenden wie Toskana oder Unteritalien sich sogar Renaissancetendenzen regten, die Gründung der Ritterorden, die Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande, die Errichtung des deutschen Ordensstaates in Preußen, die Kolonisation Norddeutschlands von der Elbe bis zur See mit der Gründung rasch aufblühender Städte durch weit ausgreifenden Handel lösten ungezählte kulturelle Anregungen aus. Nicht minder der wieder regere Verkehr mit Frankreich, dessen hohe Schulen auf deutsche Kreise steigende Anziehungskraft gewannen. Ihr Besuch bot manchem späteren geistlichen Würdenträger Gelegenheit, unmittelbar Zeugen einer Großes versprechenden neuen Bewegung in der Baukunst zu werden, die die Wanderlust der deutschen Bauleute anzuziehen begann. Liebeslied und ritterliche Epik fanden in französischen Stoffen und Kunstformen befruchtende Vorbilder, das Rittertum hier den Rückhalt seiner Lebensführung. Sein Bestreben, den ursprünglichen Nutzbau der Adelssitze immer mehr in den Kunstbau hinüberzuführen, Liederhandschriften und Rechtsbücher mit bildlichen Darstellungen schmücken zu lassen, erweiterte das künstlerische Betätigungsfeld mit wichtigen Gebieten. Auch der durch die Ehre des Waffendienstes zum Adel emporgestiegene Dienstmann und der unter die Freien aufgenommene Stadtbürger traten in ein persönliches Verhältnis zur Kunst. Das Individuum begann im 13. Jahrhundert sich bereits freier über das Massengefühl und den Gattungszwang zu erheben, was auch auf die Kunst zurückwirken mußte. Mit gesteigerter Lebensfreude und gehobenem Wohlstande nahm die Phantasie einen freieren Flug, kam gleichzeitig das Maßvolle, Würdige und Anmutige zu stärkerer Geltung. Der Atemzug des Weltlebens war stärker geworden, seit das Stauferzeitalter die Scheidewand zwischen Kirche und Welt, zwischen Kunst- und Nutzbau niederzulegen begann und in den Zweckbestimmungen des Wohn- und Wehrbaues neue Probleme aufrollte, für deren Lösung der gerade in der Wohnkultur vorgeschrittene Klosterbau manches Verwendbare beisteuerte.



156. Pfeiler mit Eckjäulchen. Kirche zu Hecklingen.

Die Baukunst hat die Mühseligkeiten und Barbarismen des ersten Anlaufes überwunden. Mit den Fortschritten der Lösung des Wölbungsproblems geht die Entwicklung harmonischeren



157. Basisrest vom Trümmerfelde zu Ani. (Nach Strzygowski, Baukunst der Armenier.)

Raumgefühles, einer kultivierteren Formensprache, der Kunst der Steinbearbeitung, die den früher aufgemalten Flächenschmuck durch plastisches Ornament ersetzt, Hand in Hand. Bis zum Ende des 12. Jahrhunderts behauptet die Malerei, die der Architektur gute Dienste leistet, ihr Übergewicht über die Bildhauerei. Ihre Gegenstände umschließen den ganzen kirchlichen Bildungskreis; für die Wandmalerei fließen aus Lehre, Liturgie, Predigt und geistlichem Schauspiel nie versiegende Quellen. Die frühe im Bronzegusse gewandte Plastik erstellt mit wachsender Materialbeherrschung in Holz und Stein Portale und Türschmuck, Chorschranken, Grabtumben und Altarausstattung, in der Kruzifix und Muttergottesstatue entschiedener hervortreten.

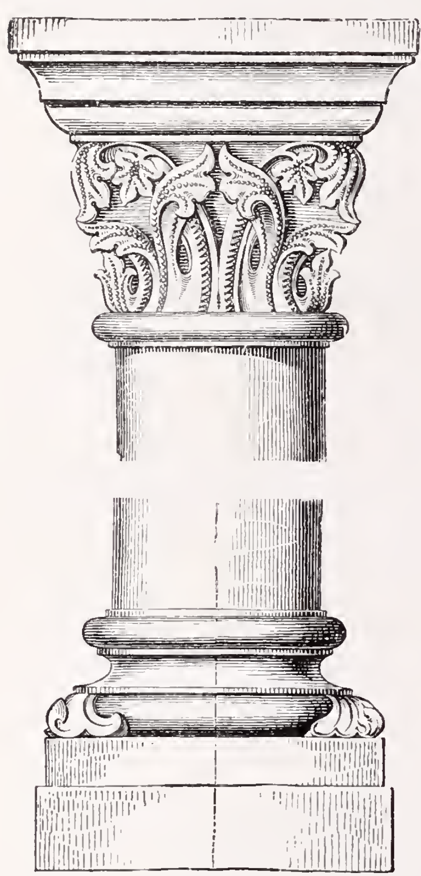
Die von Frankreich für die Wissenschaft, Dichtung und vornehmes Gesellschaftsleben kommenden Anregungen ließen auf deutschem Boden den in länderweise Gruppen gespaltenen romanischen Stil vor dem weltbürgerlichen Gedanken der Gotik, des von Frankreich aus verkündigten neuen Stiles allmählich zurückweichen, der die konstruktiv vollkommenste Lösung des Problems der Gewölbebasilika und den folgerichtigsten Abschluß der abendländischen Kirchenbaubewegung brachte.

Die Kunst vom 10. Jahrhundert bis in die ersten Jahre des 13. führt gemeinhin den Namen: romanische Kunst. Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend, weckt leicht die Täuschung, als ob die romanischen Völker eine Hauptrolle dabei spielten. Sie deutet aber richtig auf einen wesentlichen Zug der Periode hin, daß der römische Kulturboden zwar umgewühlt, aber nicht gänzlich verlassen wurde, und so mag es denn bei dem Namen „romanische Kunst" verbleiben.

a) Architektur.

Das System. Von den einzelnen Kunstgattungen, in welchen sich die schöpferische Tätigkeit der romanischen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiste Interesse in Anspruch. In ihr konzentriert sich die größte Summe originaler Kraft. Die von ihr kommenden Eindrücke gelangen am schnellsten weiteren Kreisen zum Bewußtsein, da die Erstellung der Bauwerke vor der Öffentlichkeit ihnen weitaus größere Beachtung als anderen Kunstwerken

zuwendet. Aus schriftlichen Nachrichten erkennt man, daß sich verhältnismäßig nur geringe Reste des ursprünglichen Reichtums erhalten haben. Auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig Spuren der Tätigkeit aufeinanderfolgender Menschenalter. Gar oft umhüllen einen unscheinbaren Kern des 11. Jahrhunderts Erweiterungsbauten des zwölften; ältere Teile stoßen unmittelbar an jüngere, noch während der Herrschaft des romanischen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken änderten den ursprünglichen Eindruck. Immerhin umfassen die Bauten der romanischen Periode viel mehr als plastische und malerische Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf dem nicht erst historische Studien das Verständnis öffnen. Die geringere technische Geschicklichkeit ist weniger auffallend, unentwickelter Formensinn und Mangel an stilistischer Einheit stören nicht die gehobene religiöse Empfindung, die auf den künstlerischen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

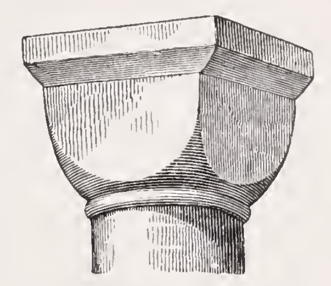


158. Säulenkapitell und -basis mit Eckblatt aus Laach.

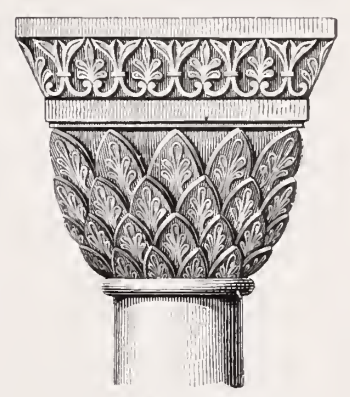
In dem System der romanischen Architektur gibt es genug gemeinsame charakteristische Merkmale, um ein romanisches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterscheiden. In Betracht kommen dabei nur die größeren, künstlerisch durchgeführten Kirchen, die Monumentalbauten. Neben diesen bestanden (und bestehen noch in abgelegenen Landschaften) zahlreiche Anlagen, die nur dem unmittelbaren Bedürfnisse dienten, auf künstlerischen Schmuck verzichteten. An diesen gingen Stilwandlungen beinahe spurlos vorüber. Ein fester Turm, zugleich der Eingang in die Kirche, ein länglich viereckiger Raum für die Gemeinde, und die Altarapsis genügten den bescheidenen Ansprüchen. So treten uns alte Berg- und Hügelkirchen in den Alpen, primitive Dorfkirchen im nördlichen Deutschland entgegen, so waren überhaupt die ältesten Volkskirchen beschaffen.

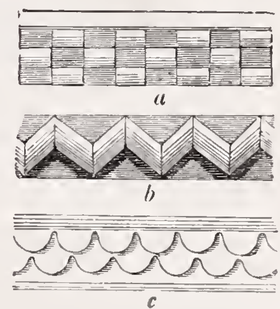
Die romanische Kirche (kirchliche Anlagen stehen im Vordergrunde der architektonischen Tätigkeit) geht im Grundrisse auf die frühchristliche Basilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelschiffe legen sich niedrigere, schmälere Nebenschiffe zur Seite. In das Langhaus führt oft eine Vorhalle, mit einem Turmbau verbunden; die Apsis im Osten bildet den Abschluß. Ein zwischen Langhaus und Apsis eingeschobenes Querschiff gibt dem Grundriß die Form des sogenannten lateinischen Kreuzes. Mehrfach ist dem Langhaus im Westen eine zweite Apsis hinzugefügt, der mitunter ein zweites westliches Querschiff entspricht (vgl. S. 110 und Abb. 133). Die Gruftkirche unter der Apsis (Krypta) bleibt noch vielfach im Brauch. Das Atrium der Basilika entfällt gewöhnlich. Der weit sich öffnende, schmuckvolle Portalbau tritt erst in der letzten Zeit des Romanismus auf. Sein von der Spätantike vollständig freigewordener Typus hat großen formalen Ausdruckswert, Einladendes und raschere Entleerung Ermöglichendes. Die meist stark abgeschrägten Portalwände werden mit oft überreich geschmückten Säulen besetzt, deren Motive auch auf die Archivolten übergehen. Statuenaufstellung zwischen den Säulen erscheint als drittes und reichstes Entwicklungsstadium. Reliefdarstellungen beleben das Bogenfeld über dem wagrechten Türsturze. Meistens baut sich die Fassade als eine ge-

schlossene Mauermasse auf, mit Türmen zur Seite, mit spärlichen Öffnungen, eher den festen, sicheren Abschluß des Langhauses als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloster- und Stiftskirchen, in welche die Mönche von der Klosterseite her eintraten, erhielt schon deshalb die Fassade eine untergeordnete Bedeutung. Besonderer Beachtung und Vorliebe erfreuten sich überall die auf kreisförmiger oder polygonaler Grundform ansteigenden Türme, deren mehrgeschossiger Oberbau durch die mit zwei oder drei Säulchen getrennten Fenstergruppen gefällige Leichtigkeit gewann. Bei großen Kirchen ist über der Vierung, der Kreuzungsstelle von Lang- und Querhaus, wiederholt ein achteckiger Kuppelturm aufgesetzt. Für die Turmbedachung wird eine steile, undurchbrochene Pyramide verwendet. Durch die reiche Turmanordnung gewinnt die Gesamterscheinung des Bauwerkes oft hohe malerische Reize, mit dem zweckdienlichen Unterschiede zwischen Vierungs- und Treppentürmen wirkungsvolle Kontraste.


159. Würfelkapitell.

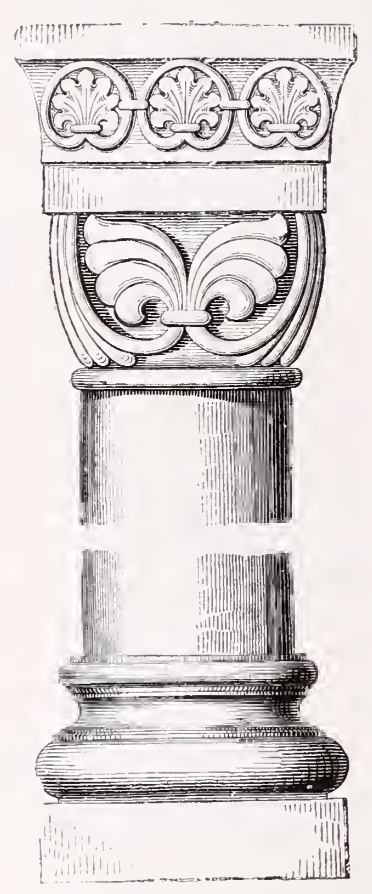
Die Mauern des Mittelschiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler, bald als Säulen gebildet werden; mitunter erscheinen im sogenannten Stützenwechsel, der rhythmische Bewegung in die Gesamtkomposition bringt, Pfeiler und Säulen ohne wesentlichen Unterschied der Funktion unmittelbar nebeneinander. Mit den Wölbungsfortschritten verlor die Säule immer mehr an Geltung. Aus der Säulenbasilika wurde die Pfeilerbasilika. Die Gliederung der Pfeiler ist einfach. Sie ruhen auf einem Sockel und schließen mit einem Kämpfer ab, dessen Profil sich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte, oder als Wulst, oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt, darstellt (Abb. 165). Die Pfeilerkörper werden an den Ecken bald abgefast (Abb. 155), bald ausgekantet und mit Säulchen (Abb. 156) besetzt. Gar mannigfach erscheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (Abb. 162). Die Basis ist bald steiler, bald, besonders in der späteren Zeit, flacher gehalten, wiederholt mit Blätterkränzen, Flechtwerk, gedrehten Tauen oder anderen Schnüren verziert und zeigt seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen frühe zu Ani in Armenien (Abb. 157) feststellbaren und dann zunächst in der Lombardei auftauchenden kleinen Knollen oder klotzartigen Körper, der allmählich mehr die Gestalt eines Blattes oder eines phantastisch umgebildeten Tieres annimmt, als Eckblatt bekannt ist und den Übergang von der Plinthe zum rundlichen Pfühle in ästhetisch gefälliger Weise vermittelt (Abb. 158). Für die Maße des Säulenschaftes gab es keine Regel, zwischen seiner Höhe und Dicke kein feststehendes Verhältnis. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Last Verwendung findet, wird sie leicht zum wuchtigen schweren Rundpfeiler; dient sie, an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlank gebildet. Der Säulenschaft, dem Schwellung, An- und Ablauf meist fehlen, bleibt ohne Kannelierung, wird anfangs bemalt,


160. Kapitell aus St. Godehard zu Hildesheim.



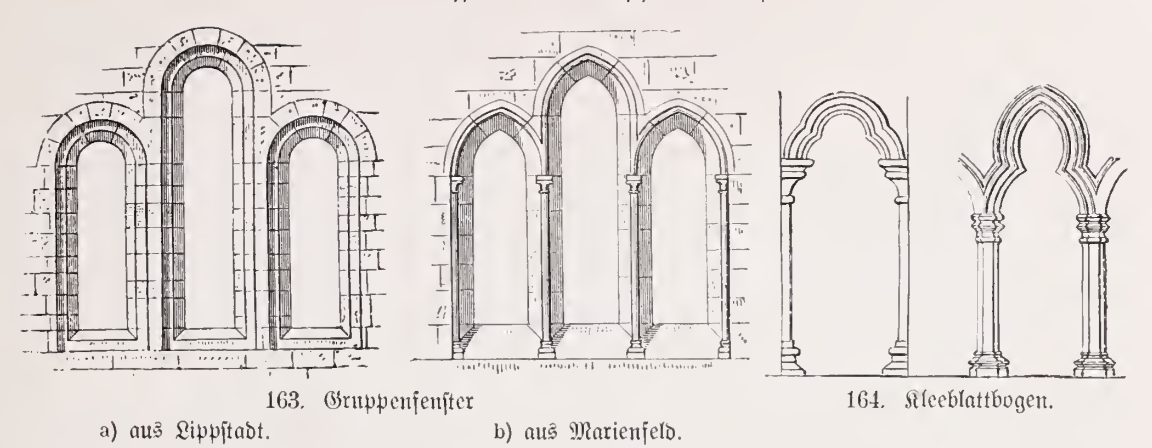
161. Romanische Gesimse.

später durch Reliefverzierungen, welche die mannigfachsten Muster der Textilkunst, Blätter, Ranken, Schuppen und dergleichen verwerten, aufs geschmackvollste belebt. In Oberitalien sind die Knotensäulen mit zwei oder mehreren durcheinander geschlungenen Schäften beliebt. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule namentlich in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätterkelchkapitell in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulenkapitelle jener Bauten fest, welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe technische Übung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumrisse an Kapitellen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätterkelchkapitell wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelknöpfe an die Metalltechnik erinnern (Abb. 158). Allmählich regte sich das Verlangen und Bestreben, den Übergang vom runden Säulenschaft zu dem rechtwinkligen Bogenaufsatze in einer selbständigen mehr tektonischen Weise zu lösen. Die beliebteste Kapitellform führt den Namen des Würfelkapitells (Abb. 159), eines auf keinen anderen Stil übertragbaren romanischen Baugliedes, das ebenso schlicht wie bestimmt den ästhetischen Grundcharakter des Formensystems an einem bedeutungsvollen Punkte veranschaulicht. Sein Ursprung ist kaum rätselhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Zylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitells, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgenden Teile des Bogens vorbereitend. Diese Vermittelung wird durch die abgestumpfte vierseitige Pyramide, den abgestutzten Kegel und den unten abgerundeten Würfel versucht, welch letzterer sich am besten für den erwähnten Zweck eignet und sich bald größter Beliebtheit erfreut. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwicklung den Grund für mannigfachen Zierat, der sich bald an die Form des Kapitells eng anschmiegt (Abb. 162), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Abb. 160). Auch Figurenkapitelle aller Art sind nicht selten. Als Abschluß der Säule dient die Deckplatte, deren Abschrägung oft reich gegliedert und ursprünglich durch Bemalung, später plastisch verziert ist.



162. Säule aus der Kirche zu Laach.

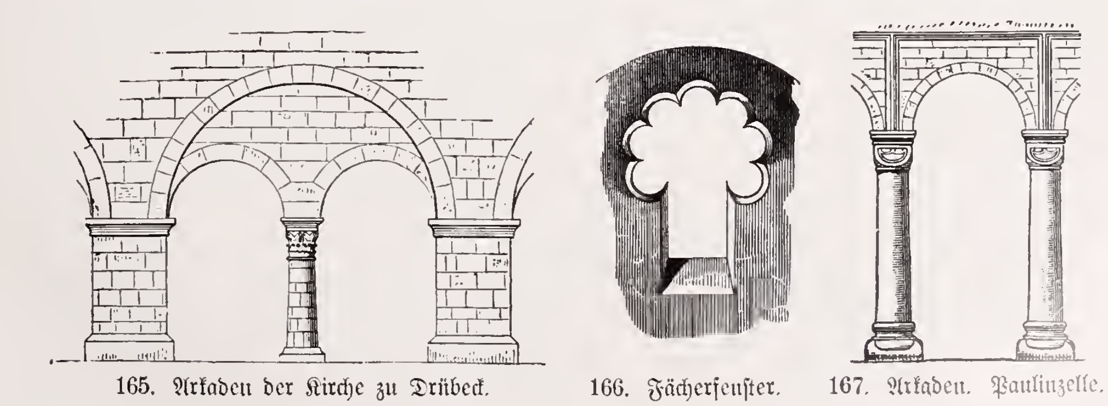
Die Ausschmückung der Wände über den Bogen war zumeist der Malerei überlassen; sie griff auch auf jene Stellen, an denen das innere Leben des Bauwerks am stärksten vordrängt,



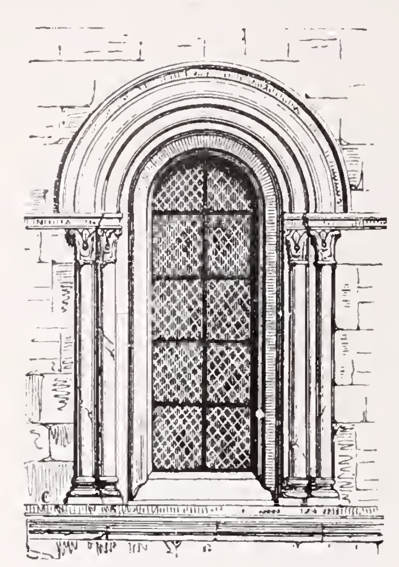
163. Gruppenfenster
a) aus Lippstadt. b) aus Marienfeld.

164. Kleeblattbogen.

auf Kapitelle und Deckplatten, Ränder der Arkadenbogen und Fenstergewände, hinüber. Ebenso spielten farbige Teppiche, wohl nach dem Beispiel des Morgenlandes, in der Dekoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle. Die architektonische Gliederung beschränkte sich auf schmale Gesimse, welche die Wände entlang gezogen wurden, oder auf rechtwinklige Umrahmung der Arkaden (Abb. 167). Die Oberwand wurde durch Fenster unterbrochen. Diese waren anfangs klein und schmucklos, gewannen erst allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden später zu einer Gruppe vereinigt (Abb. 163), von Säulen und Bogen eingefaßt (Abb. 168). Sie breiten sich fächerförmig aus (Abb. 166) oder werden zunächst im Rundbogen (Abb. 163 a), später im Spitzbogen (Abb. 163 b) oder Kleeblattbogen (Abb. 164) geschlossen. Die starke Abschrägung der Fenstergewände, welche geschickt reichen Lichtzufluß vermittelte, ist entweder doppelseitig oder erweitert sich nur nach innen. Radfenster mit zierlichen Speichensäulchen finden besonders als Fassadenschmuck Verwendung. Auch die Gliederung und Dekoration der Außenmauern gewinnt erst spät im 12. Jahrhundert feste und reiche Gestalt. Schmale, nur wenig vortretende Mauerstreifen, L i s e n e n genannt, beleben die äußeren Wände, diese verstärkend, in vertikaler Richtung; an reicher gestalteten Kirchen des 12. Jahrhunderts treten Pfeiler oder Halbsäulen, zuweilen durch Bogen verbunden, den Mauern vor, auch durch andere Steinfarbe sich unterscheidend. Die glücklichste Lösung dieser Art ist die aus Italien stammende Zwerggalerie, eine die Außenmauern von innen auflösende Säulenanordnung, die unterhalb der Dachkante wiederholt die Apsis, mitunter auch Lang- und Querhaus sowie den Vierungsturm umzieht. Unter den horizontalen Gliedern, von Lisene zu Lisene laufend, insbesondere häufig zum Abschlusse der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der R u n d b o g e n f r i e s (Abb. 171) die wichtigste Stelle ein. Die Form desselben wechselt, erscheint bald einfacher, bald mehr geschmückt, immer aber wird durch den Fries in Verbindung mit den Lisenen

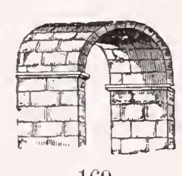


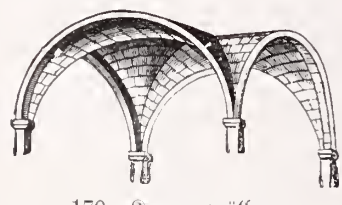
165. Arkaden der Kirche zu Drübeck. 166. Fächerfenster. 167. Arkaden. Paulinzelle.

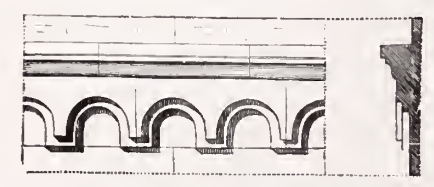

168. Fenster mit gegliederter Leibung. Châlons.

der Zweck, die Wände einzurahmen, die Massen sinnenfällig zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorspringenden Daches dienen Kragsteine (Konsolen) und wulstförmig gebildete Gesimse, welche durch ein an Holzschnitzerei erinnerndes Ornament (Abb. 161) belebt werden.

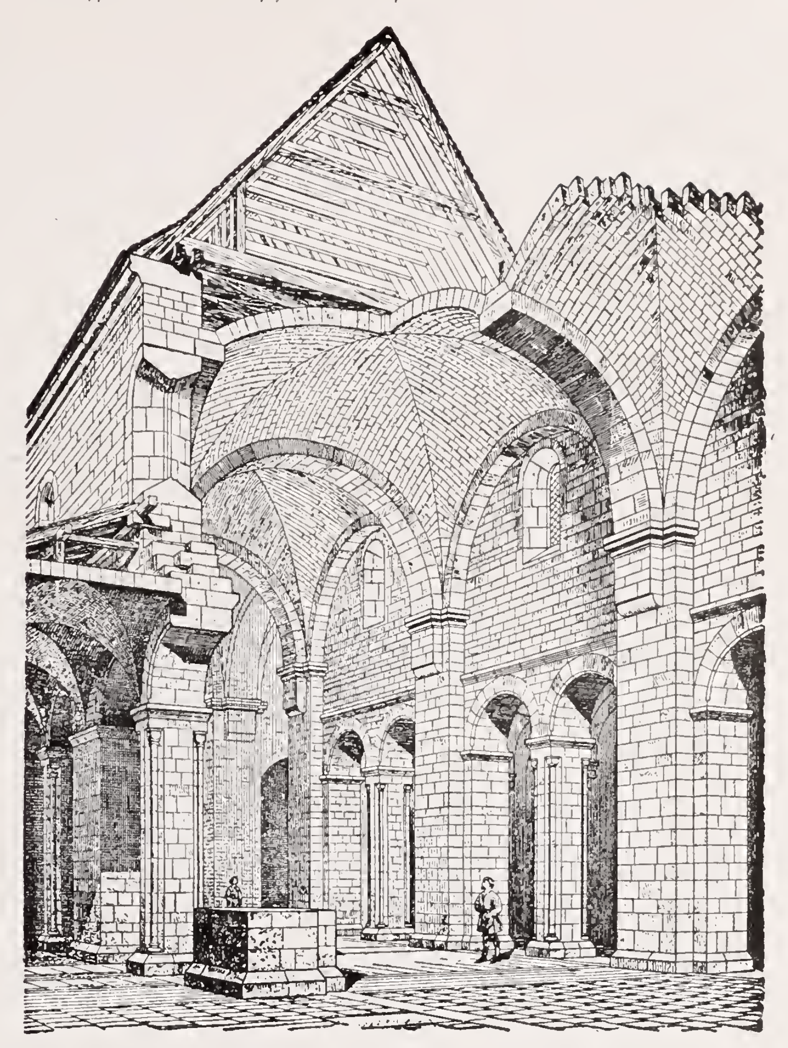
Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppierung der verschiedenen Kirchenteile, der Schiffe, der Seitentürme, der Kuppel, des Hauptturmes und der reicheren Dekoration, die namentlich an den Portalen zu höchster Pracht sich steigert, tritt uns der Gegensatz zwischen früh- und spätromanischem Stile vor Augen, sondern auch in dem siegreichen Durchdringen des Gewölbebaues, welcher die leicht durch Brand zerstörbare flache, des sinnenfälligen Zusammenhangs mit den Mauern entbehrende Holzdecke fast in der gleichen Weise verdrängte, als die Säulenbasiliken den reinen Pfeilerbasiliken weichen mußten. Die Kunst der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landschaften, deren Kultur römischen Wurzeln entsprossen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten sich auch die Erinnerungen an die römische Wölbekunst lebendig erhalten, und erschien die Kuppel als die schönste Krönung des Baues. Die unter dem Chore errichtete Krypta wurde naturgemäß, da auf ihr die Last der Oberkirche lagerte, eingewölbt, regelmäßig auch die Apsis und nicht selten schmale Seitenschiffe. Von der Wölbung einzelner Teile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Weg, der erst in einer Zeit wiedererstarkten Monumentalgefühles für Raumformen in den verschiedenen Bauprovinzen und nicht in der gleichen Weise gewagt wurde. Auf deutschem Boden wandten sich z. B. die Rheinlande dem Gewölbebau zu, indes Schwaben, Bayern und Sachsen noch die flache Decke beibehielten, auf französischem schieden beide Systeme sich nach den Geltungsgebieten der provenzalischen und der altfranzösischen Sprache. In einzelnen Landschaften wird das einfache Tonnengewölbe (Abb. 169) zur Bedeckung des Mittelschiffes — und dieses bot wegen seiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Zwei Tonnengewölbe (Abb. 170) durchdringen einander und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Eckpunkte gestützt zu werden brauchen, da sich die darüber liegenden Gewölbeteile gegenseitig das Gleichgewicht halten. Durch Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Konstruktion der Kirchen eine durchgreifende Änderung. Die Pfeiler als Gewölbestützen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieses wird in quadratische Felder geteilt; in den Ecken des Quadrates sind Pfeiler errichtet, welche untereinander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporsteigen (Abb. 172). So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch Pfeiler markierte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Joch, Travee) selbständig fungiert, und die sich doch alle


169. Tonnengewölbe.


170. Kreuzgewölbe.

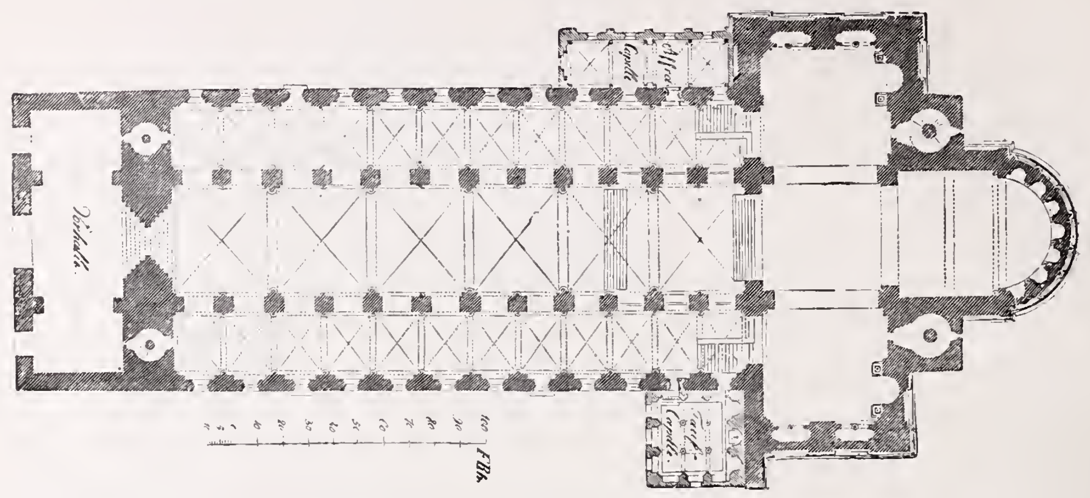

171. Rundbogenfries. Schöngrabern.

gegenseitig stützen. Da die Quadrate des Mittelschiffes größer sind als die Quadrate der Seitenschiffe, so folgt daraus, daß die Summe der Gewölbe in den letzteren größer ist als in ersterem. Zwei Gewölbefelder im Seitenschiffe entsprechen je einem Gewölbefelde im Mittelschiffe (Abb. 173); durch diese Anordnung, das sogenannte gebundene romanische System, kam ein neuer Gedanke in die Grundrißentwicklung der romanischen Kirchenbauten und in die Pfeilerverwendung. Da die Bogen, welche das Mittelschiff vom Seitenschiffe scheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht so weit gespannt werden, wie die Gewölbebogen, so wird zwischen Arkadenpfeiler und Bogenpfeiler unterschieden. Es wird bei der Gewölbeanlage stets ein Pfeiler übersprungen, der eben nur die Arkade trägt, während die andern Pfeiler zugleich die Gewölbe stützen (Abb. 172 bis 174). In weiterer Entwicklung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über länglichen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Notwendigkeit, Arkadenträger mit Gewölbestützen abwechseln zu lassen, überhoben. Alle Pfeiler dienen nunmehr der gleichen Aufgabe und empfangen daher auch die gleiche Gestalt. Mit diesen Fortschritten ergab sich der volle Verzicht auf das gebundene romanische System. Alle Gewölbe werden auf derselben Grundlinie errichtet, und die Maße des Grundrisses zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt. Nach einer andern Richtung wird ein mächtiger Fortschritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in Achsenrichtung — Quergurte und Längengurte oder Gurtbögen und Schildbögen — gezogen, sondern auch Diagonalbögen aus Hausteinen gespannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in scharfen Kanten oder Graten aneinander stoßend, lagern nun zwischen Rippen, von diesen mitgehalten (Rippengewölbe), und können aus leichtem Gestein gemauert werden. Zu voller Durchbildung gelangte aber erst die Gewölbekunst, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt worden war, in der gotischen Architektur.



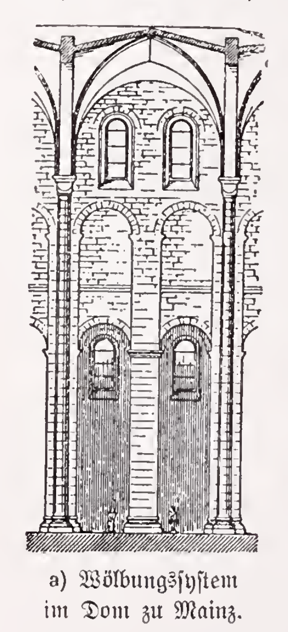
172. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

Als eine manch charakteristischen Zug, aber keine abgeschlossene Selbständigkeit zeigende Entwicklungsperiode mittelalterlicher Baukunst gilt der zwischen romanischem und gotischem

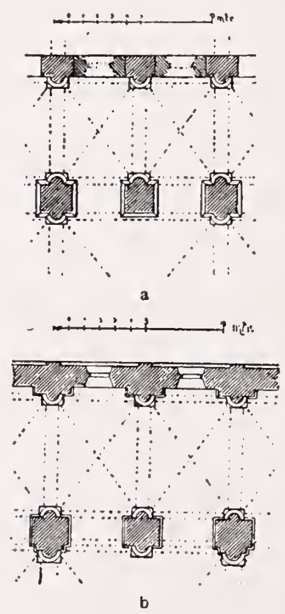


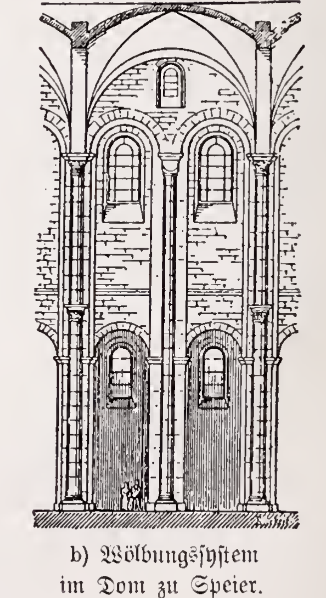
173. Grundriß des Doms zu Speier.

Stil vermittelnde Übergangsstil, eigentlich das rauschende Ausklingen des ersteren und die Vorstufe des zweiten, von der anfangs dekorativen Verwendung des Spitzbogens zu seiner zielklaren Benützung für die Konstruktion fortschreitend. Mit der neuartigen Gewölbebildung fiel die Starrheit des gebundenen romanischen Systems und kam größere Lebendigkeit in die sonst immer noch am alten Abwicklungsbrauche der romanischen Zeit festhaltende Grundrißentwicklung. Die früher halbrunde, mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis, unter welcher nun die Krypta zu verschwinden beginnt, wird mit dem Einspannen eines Rippengewölbes über diesem Bauteile polygonal. Der Unterschied in der Gewölbeanordnung und ihrer Sicherung durch Verstärkung bestimmter Widerlagspunkte tritt am Außenbau insofern in Erscheinung, als die romanische Lisene allmählich dem Strebepfeiler weichen muß. Die Errichtung mehrerer, mit feiner Berechnung für malerische Wirkung verteilter Türme entspricht ganz dem Geiste eines mit Schmuckbeigaben nicht kargenden Stiles, der auch größere Schlankheit und Zierlichkeit der Turmhelme anstrebte.



a) Wölbungssystem im Dom zu Mainz.



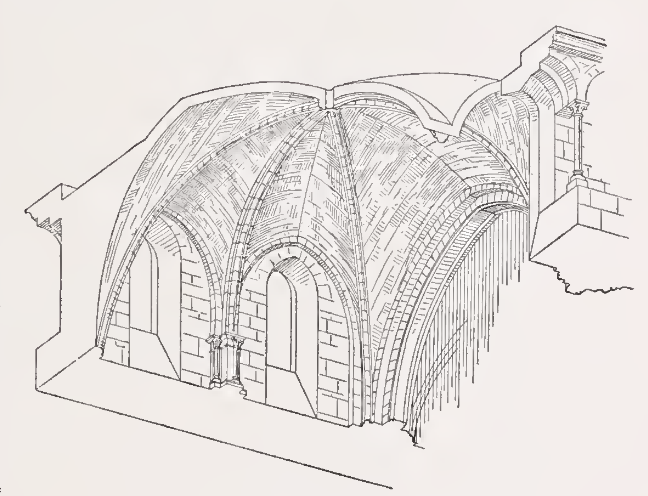


b) Wölbungssystem im Dom zu Speier.

174. Systeme der Wölbungsanordnung.

Der Gedanke, den Gewölbebau bei Erzielung größerer Raumhöhe leichter und lebendiger zu gliedern, führte zur Zerlegung des Gewölbefeldes in eine noch größere Anzahl von Unterabteilungen; neben dem die Deckenbildung beherrschenden einfachen Kreuzgewölbe kommen sechs- (Abb. 175) und achtteilige Gewölbe vor. Gurtbogen, Rippen, Pfeiler und die bereits spitzbogigen Arkaden wurden mit Rundstäben und Auskehlungen reicher profiliert. Die mit der Pfeilergliederung innigst verbundenen, aber auch als selbständige Schmuckglieder auftretenden Säulen sind überaus schlank. Der untere Pfühl der noch attische Bildung bewahrenden, aber niedriger gewordenen Basis verdrängt das Eckblatt, indem er breit über die Plinthe vorquillt. Um die Mitte des Säulenschaftes legt sich der für den Übergangsstil so charakteristische Schaftring (Abb. 176), ursprünglich ein Zungenstein, der die frei vorstehende Säule mit der Mauermasse in Verbindung hält, später als Zierglied überhaupt beibehalten. Das Kelchkapitell, von knollenartig stilisierten Blättern zu realistischer behandelten Formen ausreifend, engt die Verwendung des Würfelkapitells immer entschiedener ein.

Die Wandflächen zwischen den Arkadenbogen und den Oberlichtern des Mittelschiffes werden durch Blendarkaden oder, wie in den Rheinlanden, auch durch Emporen belebt. In der Nebeneinanderstellung zweier oder mehrerer Fenster zu einer Gruppe, die ein Blendbogen umrahmt, lag der Keim zur Fensterbildung der Gotik. Ebenso war in der Durchbrechung der z. B. bei einer zweiteiligen Gruppe über den Fenstern leerbleibenden Mauerfläche durch einen Kreis oder das Kleeblattmotiv der Ansatz für die gotische Maßwerkentwicklung gegeben. Die Radfenster oder Fensterrosen wurden immer reicher dekoriert; fächerartige Fensterbildungen liebte besonders die Rheingegend. Der Rundbogen erfährt durch die Einführung des Kleeblattbogens, des Zacken- und des vereinzelt auftretenden Hufeisenbogens, welche mit der im Zeitalter der Kreuzzüge nicht auffälligen Kenntnis orientalischer Architekturformen zusammenhängen mag, eine neue, mehr auf den Dekorationszweck gerichtete Bewertung; der Spitzbogen gewinnt zusehends an Geltung. Die Portale, bereits in allen Bogenformen gedeckt, sind in den vielfach abgetreppten Gewänden oft überaus reich mit Säulen besetzt; an den Deckungsbögen und am Tympanon entfaltet sich eine schier unerschöpfliche Fülle von Dekorationseinzelheiten. Die Gesetze der Portalbehandlung beeinflussen auch Gliederung und Schmuck der Fensterleibungen sowie der Arkadenbogen. An den Gesimsen lösen Kleeblatt und Spitzbogen den früher allein herrschenden Rundbogen ab.

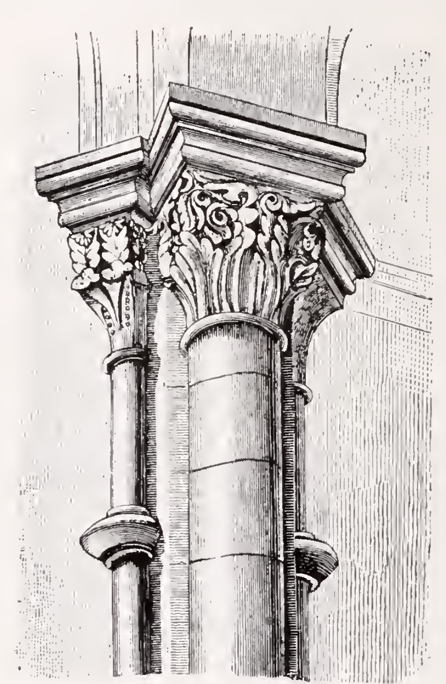


175. Sechsteiliges Rippengewölbe.

Das Schwanken in der Verwendung alter und neuer Gedanken und Formen nebeneinander erklärt es vollauf, daß man in den Werken des Übergangsstiles sich durchaus nicht an strenge Gesetzmäßigkeit der Anlagetypen und des Aufbaues bindet, sondern in geistreicher Verbindung des Alten und Neuen ästhetisch gefällige Lösungen anstrebt. Sie zeigen — ein Spiegelbild des reich bewegten Lebens der Zeit — wiederholt einen geradezu entzückenden Erfindungsreichtum und einen bewundernswerten Sinn für Formenschönheit, übersprudelnde Phantasie und doch feinfühliges Maßhalten in der mitunter nur scheinbar überladenen Deko-

ration, in deren Einzelheiten man heute mit Vorliebe mehr symbolische Beziehungen hineinerklärt, als je den zweifellos oft hochbegabten Meistern oder ihren gelehrten Auftraggebern und Beratern vorschwebten.

Die Denkmäler der Kirchenbaukunst. So wenig, wie eine Landschaft nachgewiesen werden kann, in welcher der romanische Stil entstanden ist, so wenig läßt sich auch von einer einzelnen Landschaft behaupten, hier allein hätte er seine selbständige, stetige Entwicklung gewonnen. Es charakterisiert vielmehr den romanischen Stil, daß er an zahlreichen Punkten fast gleichzeitig auftaucht und daß ebenso auf verschiedenen Punkten seine weitere Ausbildung versucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweisen innerhalb der Grenzen des romanischen Stiles ist viel größer als zur Zeit der Herrschaft der Gotik. Die Nationalitäten bilden eine erste große Scheidewand, so daß neben dem italienisch-romanischen Baustile noch ein selbständiger französischer, deutscher, englischer auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landschaftliche Gruppen, mehr oder weniger selbständige Provinzialstile. Man muß, so scheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Bischofssitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloster annehmen, von welchem aus sich die Baubewegung fortpflanzt, von welchem die Architekturschöpfungen einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig sind. Zuweilen wurden Kirchenvorbilder mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landschaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Bischöfe auf andere oft entlegene Sitze bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweise einzuführen und die herrschende Überlieferung zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romanische Bauweise, die in Wahrheit nur der zusammenfassende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialstile ist.



176. Säule mit Schaftring.

Deutschland. Die Voranstellung der romanischen Architektur Deutschlands will nicht den zeitlichen Vortritt dieses Gebietes hervorheben, in welchem sie allerdings am raschesten den formalen Abschluß und monumentale Größe erreichte. Die kirchliche Baukunst verfügte hier frühe in der Basilika in Form des lateinischen Kreuzes über eine höchster Monumentalität fähige Ausdrucksform, deren nach Osten vorgeschobenen, über einer Krypta angeordneten Chor sowie die Querhausflügel und die Langhausabwicklung das Grundmaß des Vierungsquadrates bestimmte. Die Seitenschiffe hielten die halbe Mittelschiffsbreite ein. Bei ausgedehnteren Anlagen behauptete sich die Doppelchörigkeit, vereinzelt mit doppelter Querhauseinschaltung, ebenso abwechslungsreiche Turm- und Portalgestaltung von hohem malerischem Reize, beziehungsweise geschmackvollster Anordnung und Einzeldurchbildung.

Bereits im 10. Jahrhundert, seit dem Emporkommen des sächsischen Königshauses, regt sich am Rhein, wie im südlichen Deutschland, eine zum romanischen Stile hinüberführende Bautätigkeit. Ein besonderer Eifer wird in dem Stammlande der Könige, auf sächsischem Boden, bemerkbar, wo das Christentum verhältnismäßig noch jung, der Wohlstand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in frischem Aufschwunge begriffen war. Die Fürsten gründeten befestigte Pfalzen und ummauerte Städte, fromme



177. Stiftskirche Gernrode. Um 970.

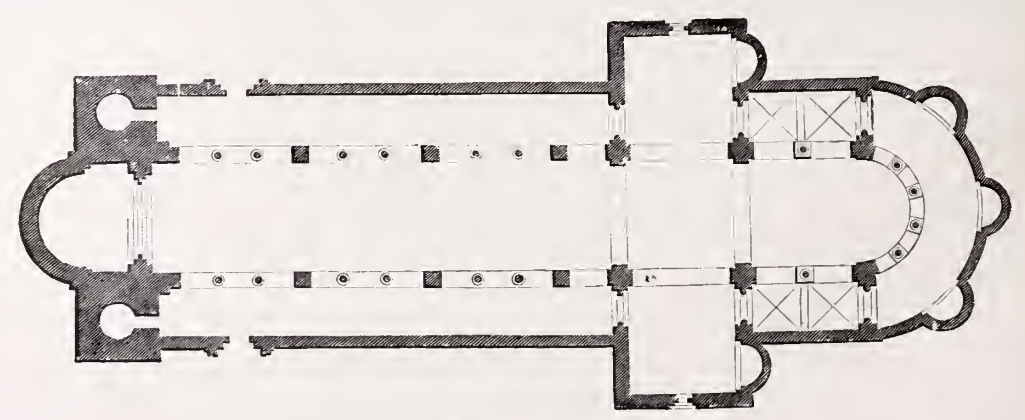
Fürstinnen stifteten Klöster, Bischöfe erweiterten und schmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merseburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Bischof Bernward († 1022) wurde der Sitz reichen Kunstlebens. Noch lebten, als die Kirchen hier gestiftet wurden, die karolingischen Traditionen so kräftig, daß an sie unmittelbar angeknüpft werden konnte. Die verschiedenen Bauglieder (Kapitelle, Basen, Gebälk) zeigen häufig noch antike Formen, natürlich roh in der Zeichnung, aber doch in ihrem Ursprunge kenntlich (Stiftskirche und Wipertikrypta in Quedlinburg, sowie die 961 gegründete Kirche in Gernrode, Abb. 177). Die Anlage von Doppelchören und Krypten, diese so hoch geführt, daß sie in den Oberbau hineinragen, die Scheidung des Mittelquadrates im Querschiffe von den Flügeln und Schranken findet weite Verbreitung, doch bleibt es nicht bei der toten Nachahmung. Dem Langhause wird ein wuchtiger Mauerkörper vorgesetzt, an dessen Ecken noch zwei Türme emporsteigen. Erst später werden die Türme zu beiden Seiten der Mauerfront von Grund aus selbständig errichtet. Dieser feste, turmartige Abschluß an Stelle eines einladenden Portalbaues wird mit dem schon an den ältesten Bauten erweisbaren, rhythmisch gruppierenden Stützenwechsel zum deutlichsten Wahrzeichen der sächsisch-romanischen Bauweise, als welches noch die Einziehung der flachen Holzdecke gilt. In zahlreichen Kirchen der Landschaft werden die Obermauern des Mittelschiffes abwechselnd von Säulen und Pfeilern getragen (Abb. 178), ohne daß diese in der Form verschiedenen Stützen zunächst eine verschiedene Funktion ausüben. Die Werkmeister wagten keine grundsätzliche Änderung der überlieferten Säulenbasilika; ihr praktischer Sinn, die Rücksicht auf die größere Sicherheit gestattete aber nicht das gedankenlose



178. Mittelschiff der Michaelskirche in Hildesheim.

Beharren bei dem alten Brauche. Sie fanden einen Ausweg in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, welch letzteren sie mit Recht eine größere Tragkraft zuschrieben. Der Ausweg war zugleich ein fruchtbarer Baugedanke, der naturgemäß auch zu einer feinen dekorativen und klaren konstruktiven Gliederung der Oberwände leitete. Sie fand namentlich auf niedersächsisch-thüringischem Boden eine reiche Entwicklung.

Glänzende Beispiele der älteren sächsisch-romanischen Bauweise sind die Michaels- und die Godehardskirche in Hildesheim. Die erstere (Abb. 178), vom Bischof Bernward 1001 mit dem dazugehörigen Benediktinerkloster gestiftet und 1033 eingeweiht, hat trotz eines nach einigen Bränden 1186 abgeschlossenen Umbaues viele ursprüngliche Merkmale beibehalten.



179. St. Godehard zu Hildesheim.



180. Portal der Benediktinerkirche in Königslutter.

Dreischiffig mit doppeltem Querschiff und Doppelchor läßt sie im Mittelschiffe je einen Pfeiler mit zwei Säulen wechseln, von welch letzteren noch mehrere dem ursprünglichen Ge-

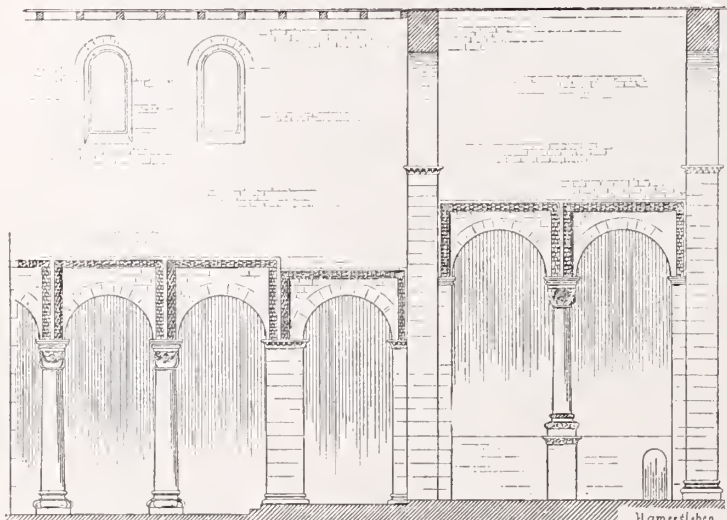


181. Inneres der Peter- und Paulskirche in Hirsau. Rekonstruktion einer flachgedeckten romanischen Säulenbasilika.



182. Klosterruine Paulinzelle.

bäude angehören. Der Schichtenwechsel roter und weißer Steine, welcher sogar auf die Säulen sich erstreckt, rechnete offenbar auf die Erhöhung malerischer Wirkung. Zur Godehardskirche (Abb. 179) wurde 1133 der Grundstein gelegt. Trotz späterer Entstehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechsel) eine große Verwandtschaft mit der Michaelskirche. Eigentümlich ist die Anordnung des Chores. Um den Altarraum werden noch die Seitenschiffe als Umgang herumgeführt, aus welchem drei Apsiden heraustreten. Möglich, daß diese Chorform aus Frankreich, wo sie häufig vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen sind flach gedeckt. Dabei bleibt es auch bei der Mehrzahl der im 12. Jahrhundert errichteten sächsischen Kirchen. Die Werkmeister verleihen dem Grundrisse belebtere Form, vermehren die Zahl der Apsiden. So zeigt die vom Kaiser Lothar 1135 gegründete Benediktinerabtei zu Königslutter bei Braunschweig mit einem durch seine schön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange und den italienischen Mustern nachgebildeten Portallöwen (Abb. 180) auch an der Ostseite der Kreuzflügel Apsiden, im ganzen also fünf, unter welchen die Hauptapsis durch plastische, die Werke des Meisters Nikolaus an den Domen zu Ferrara und Modena sowie an St. Zeno zu Verona kopierende Dekoration in merkwürdigen Beziehungen zur Kunst des fernen Südens erscheint. Man gab den Einzelgliedern, z. B. den Pfeilern in der (restaurierten) Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle, eine zierlichere Gestalt, erfreute sich an kunstreichen Bogenformen, wie an der Hufeisenform in der Turmkrypta zu Göllingen bei Sondershausen,



183. Pfeileranordnung in Hamersleben.

begnügte sich aber gewöhnlich mit der Einwölbung des Chores und der Nebenschiffe. Die vollständige Einwölbung eines ausgebildeten Pfeilerbaues, in dem sächsische Bauleute mit spitzbogiger Brechung der Bogenlinien des Gewölbes sich an eine ungewöhnliche Lösung heranwagten, zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen 1173 gestiftet.

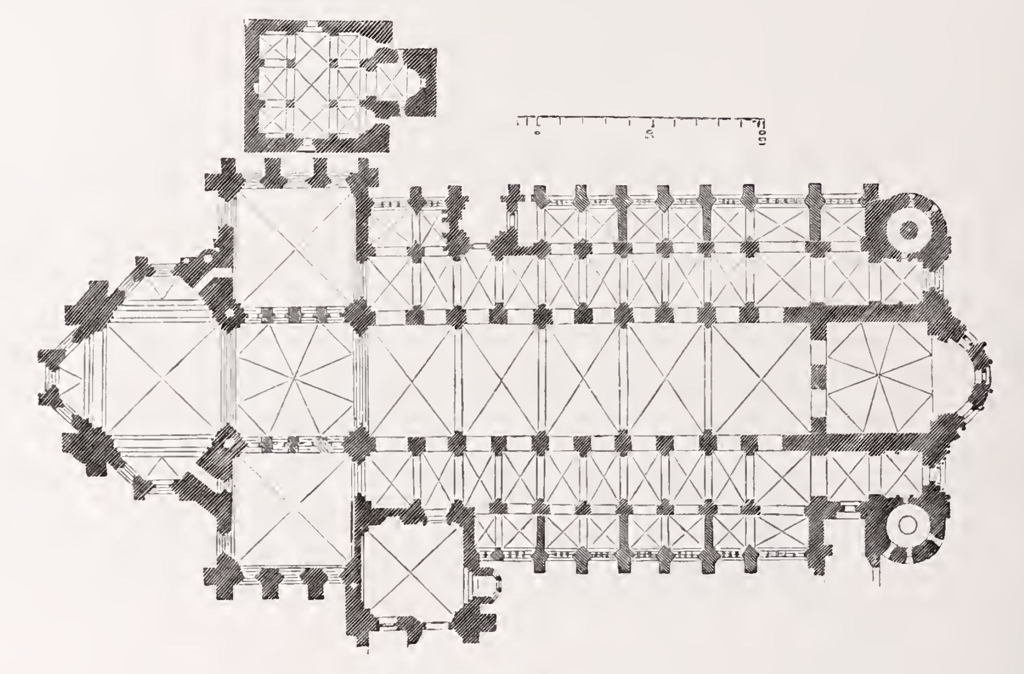
Noch konservativer als im Sachsenlande tritt die Architektur auf alemannisch-schwäbischem Boden auf. Hier bleibt die Säulenbasilika lange Zeit der vorherrschende Typus (Ober- und Unterzell auf Reichenau, die erstere aus dem 10., die andere aus dem 9. Jahrhundert, der Dom zu Konstanz, das Münster in Schaffhausen und andere). Die gerade in der spätkarolingischen Zeit rege Bautätigkeit mag auf die Phantasie der jüngeren Geschlechter stark gedrückt, die streng kirchliche Richtung der Cluniazenser, in Süddeutschland durch das Kloster zu Hirsau vermittelt und mächtig geworden, auf das treue Bewahren der Überlieferungen manchen Einfluß ausgeübt haben. Ein hervorragender Vertreter der von Cluny ausgehenden Reformbewegung war Abt Poppo von Stablo; er beeinflußte maßgebend die als reine Säulenbasiliken ausgeführten Klosterkirchen zu Limburg a. d. Hardt, eine 1042 geweihte Stiftung Konrads II., und zu Hersfeld (1037—1144). Beide halten in der zwischen den Westtürmen liegenden gewölbten Vorhalle mit einer Empore ein ausgesprochenes Kennzeichen der Cluniazenser-Bauweise fest.



184. Chorseite des Doms zu Speier.

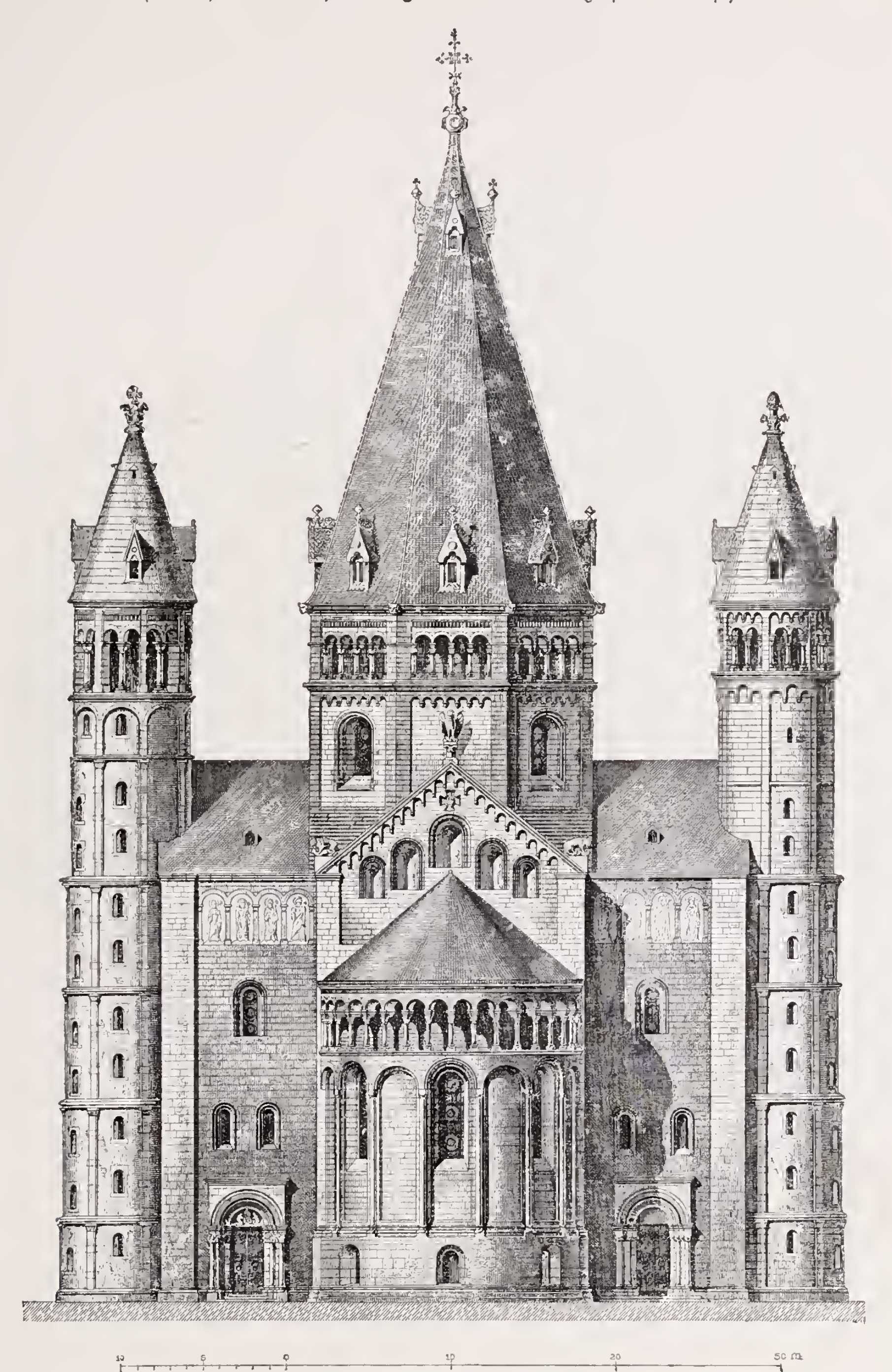
Der Ausgangspunkt ihrer raschen und großen Verbreitung auf deutschem Boden wurde das 1059 mit Mönchen aus Einsiedeln besetzte Kloster Hirsau, das unter Abt Wilhelm (1069 bis 1091) an die Spitze der Reform des Mönchswesens trat. Der von Hirsau ausgehende Geist fand schnell in zahlreichen Benediktinerklöstern Deutschlands Eingang und erlangte bei der Geschlossenheit der Kongregation, die unter ihren Konversen eine Menge tüchtiger Künstler besaß, beträchtlichen Einfluß auf die Errichtung einer Reihe hervorragender Kirchenbauten

aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die 1071 geweihte Aureliuskirche und die 1091 als Musterbau der Hirsauer Schule vollendete Peter- und Paulskirche in Hirsau (Abb. 181), die jetzt in Trümmern liegen, gewannen selbstverständlich eine gewisse Vorbildlichkeit für die zur Kongregation gehörigen Ordenshäuser. Kreuzförmige, flachgedeckte Säulenbasiliken hielten sie mit der zwischen den Westtürmen liegenden Vorhalle und Empore, die bei der Peter- und Paulskirche geradezu zu einer Vorkirche ausgestaltet wurde, ein von Cluny überliefertes Motiv, die Einschaltung eines Atriums fest. Für die Grundrißentwicklung der von der flachgedeckten Säulenbasilika Clunys (981) ausgehenden Kongregationsbauten blieben die strenge Ausbildung des lateinischen Kreuzes und die Fortsetzung der Seitenschiffe neben dem Chore typisch, der von ihnen zunächst durch Mauern geschieden war, später aber durch Arkadenanordnung mit ihnen in Verbindung gesetzt wurde. Mit wenigen Ausnahmen fehlt die Krypta,



185. Grundriß des Doms zu Mainz.

wiederum ein Cluniazenser-Zug. Der platte Chorschluß wird bevorzugt, aber nicht ausschließlich angeordnet. Konstruktive und die Mauermassen gliedernde Gedanken sind der Hirsauer Schule nicht eigen. Über den Arkaden, die in rechtwinklige Umrahmung gestellt werden, teilt ein mäßig gegliedertes Gesimse die Hochschiffwände. Die Säulenverwendung ist außerordentlich beliebt; die Pfeilerbasiliken, wie Murbach, Sindelfingen, Prüfening, St. Paul, sind in der Minderzahl, Stützenwechsel wie in Gengenbach begegnet ganz vereinzelt. An der Deckplatte der Würfelkapitelle, deren Schildflächen sich durch originelle Umrahmung besonders abheben, wiederholt sich oft das vielleicht in der Hirsauer Schule selbst entstandene, sicher durch sie über ganz Deutschland verbreitete Würfel- oder Schachbrettornament. Auch um die Einführung des Eckblattes erwarb sich die Hirsauer Schule besondere Verdienste. Ihre Beibehaltung der flachen Decke und die Beschränkung der Tonnen- und später der Kreuzgewölbe auf Vorhallen, Emporen und Turmgeschosse zeigen unverkennbar die Abneigung gegen gewagte Konstruktionsversuche. In der Stellung und Zahl der Türme, in der Ausbildung der Vorhalle herrscht ebensoviel Mannigfaltigkeit als Beweglichkeit. Phantastische Skulpturen am Äußeren, besonders an den Portalen oder in ihrer Nähe entstammen Cluniazenser-Einwirkungen und



186. Dom zu Mainz. Ostchor.

fordern bald die Gegnerschaft der Zisterzienser heraus. Der künstlerische Charakter der Hirsauer Schule, die auch in dem feineren Quaderverbande bautechnischen Fortschritten zustrebte, ist durchaus deutsch.

Zu ihren kunstgeschichtlich bedeutendsten Bauten zählt die 1106—1169 errichtete Säulenbasilika des Klosters Paulinzelle in Thüringen (Abb. 182), deren Ruinen die feine Berechnung und den geläuterten Geschmack der unter Abt Gerung aus Hirsau gekommenen Mönche vortrefflich erkennen lassen. Sie ordneten hier nach dem Vorbilde ihrer Peter- und Paulskirche



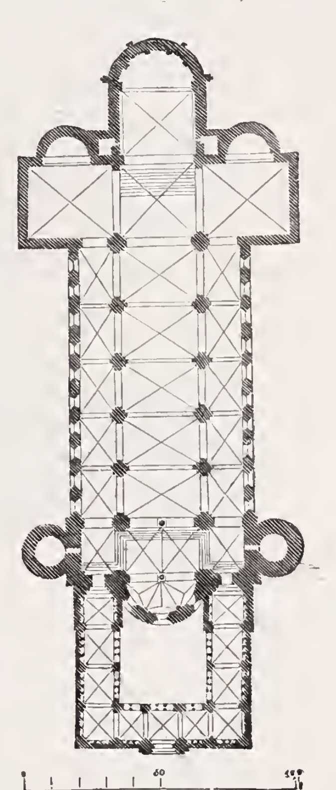
187. Dom zu Worms.

in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine dreischiffige Vorkirche an, die wieder für die Pfeilerbasilika in Thalbürgel vorbildlich wurde, wo die gedrungenen Säulenschäfte und die Kapitellbehandlung auf schwäbische Muster zurückgehen. In dem nicht zur Kongregation gehörigen Augustinerchorherrnstifte Hamersleben (1112—1178), dessen Kirchenbau direkt von Paulinzelle beeinflußt sein muß, wird die der Hirsauer Schule geläufige Anordnung, bei sonst konsequentem Säuleneinstellen die östlichste Langhausstütze als Pfeiler zu bilden (Abb. 183), doppelt auffällig. Die 1098 geweihte Kirche in Alpirsbach zeigt innigste Annäherung an den Hirsauer Baubrauch, dem auch Schwarzach, St. Georg zu Hagenau im Elsaß, Komburg und andere bald mehr, bald minder entschieden folgen. Die Hirsauer Baugepflogenheiten genossen selbst über die Kongregation hinaus großes Ansehen sogar an Orten, die vom Ausgangspunkte der Bewegung weit entfernt waren; so bei den Benediktinern in Königslutter, bei den Prämonstratensern in Jerichow, Oberzell und Windberg oder bei den Augustinerchorherren in Seckau, welche in der Anordnungsart des Stützenwechsels, in der Behandlung der Kapitelle, in der Umrahmung und im Würfelornament der Arkadenbogen ganz offenkundig unter der Abhängigkeit von Hamersleben standen.

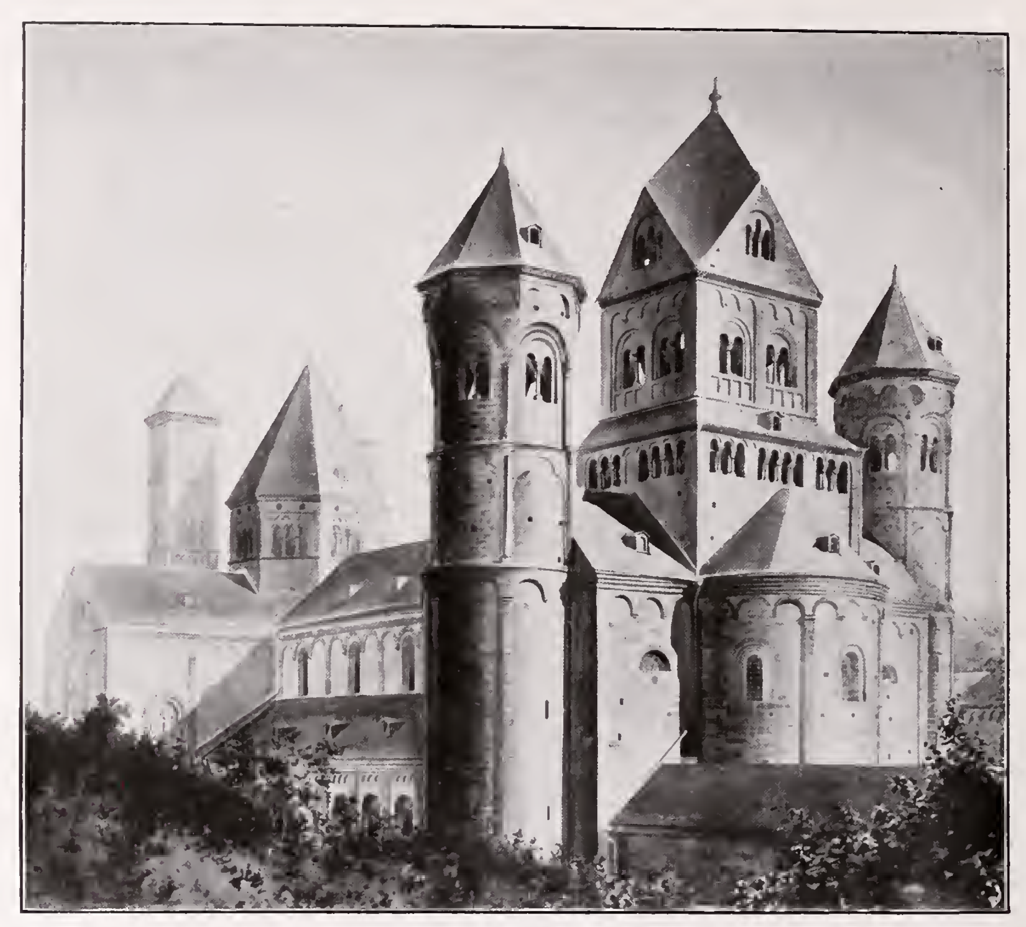
Die Natur der gebräuchlichen Steinart (Tuff) und die größere technische Erfahrung drängten in den Rheinlanden zu Pfeilerbauten. Der Tuff läßt sich am bequemsten in kleinen viereckigen Blöcken bearbeiten, lockt aber nicht die Kunst des Steinmetzen. Zwar durchbrachen auch hier, wie in allen anderen Landschaften, äußere Einflüsse in einzelnen Fällen die Herrschaft des Provinzialstiles, im allgemeinen neigte sich aber im Laufe des 11. Jahrhunderts überall

der Sieg auf die Seite des Pfeilerbaues, an dessen Ausgestaltung die Entwicklung der Architektur in der Folgezeit hauptsächlich gebunden blieb.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelrheinischen Dome, unter welcher Bezeichnung die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden. Der Dom zu Speier (Abb. 184, vgl. 173, 174 b) wurde 1030 oder bald darauf von Kaiser Konrad II. in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler mit vortretenden Halbsäulen tragen die Mauern des Mittelschiffes; unter Kreuzschiff und Chor zieht sich die mächtige Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter beigesetzt wurde. Um das Jahr 1060 war dieser Bau vollendet. Beim Umbau unter Heinrich IV. wurde das ursprünglich flach gedeckte, ungewöhnlich breite Mittelschiff mit einer Steinwölbung versehen, die nach der technischen und künstlerischen Seite einen großen Fortschritt bedeutet. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der Kirche 1689 durch französische Truppen haben von den oberen Teilen des alten Baues wenig übriggelassen. — Der doppelchörige Dom von Mainz (Abb. 185) geht in seinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Bischof Willigis 978) zurück; seine östlichen Rundtürme (Abb. 186) gehören noch dem Neubau Bischof Bardos nach dem Brande von 1009 an. Die Hauptteile des Domes, bis auf das im 13. Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, sind nach dem Brande 1081 errichtet worden. In diese Zeit fiel der ganze Mittelschiffsbau mit den für Gewölbeanlage berechneten Pfeilern und Halbsäulen. Doch fand eine Erneuerung der Oberteile der Kirche nach dem Brande von 1191 statt, nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in den es infolge städtischer Kämpfe (1155) geraten war, begonnen hatte. — Auch der Wormser Dom (Abb. 187) ist bereits im 11. Jahrhundert in seiner ganzen gewaltigen Ausdehnung mit Doppelchor und starker Betonung des Querschiffes entworfen worden; seine gegenwärtige Gestalt, insbesondere den wirkungsvollen Aufbau der Türme, dankt er dem 12. Jahrhundert, in welchem eine Weihe 1181 berichtet wird. Alle drei Dome haben reiche Pfeilerdurchbildung, desgleichen wohldurchdachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenster; sie gruppieren wirksame Türme und Kuppeln über der Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Raumbildungen an. Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Konstruktion zumeist am Herzen lag, und daß sie durch deren Kühnheit allein die Bewunderung der Zeitgenossen fesseln wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelrheinischen Domen seinen höchsten Triumph; namentlich im Dom zu Speier, der großartigsten romanischen Kirche auf deutschem Boden, deren Bau nicht deshalb notwendig dem Mainzer Dome der Zeit nach folgen muß, weil er scheinbar eine größere Reife des künstlerischen Verstandes offenbart. Im Gegenteil deuten schärfere Scheidung der Gewölbe- und Arkadenträger in Mainz, dichte Scharung und gleichmäßige Ausbildung aller Pfeiler in Speier darauf hin, daß dieser Dom sich noch nicht völlig von der Regel der Säulenbasiliken befreit hat. Andererseits ist der Speierer Meister als Gewölbekonstrukteur dem in Mainz tätigen mehrfach überlegen. Doch sind und bleiben die mittelrheinischen Dome die glänzendsten Denkmäler einer Periode, in welcher die Kaiser die höchsten Ansprüche auf

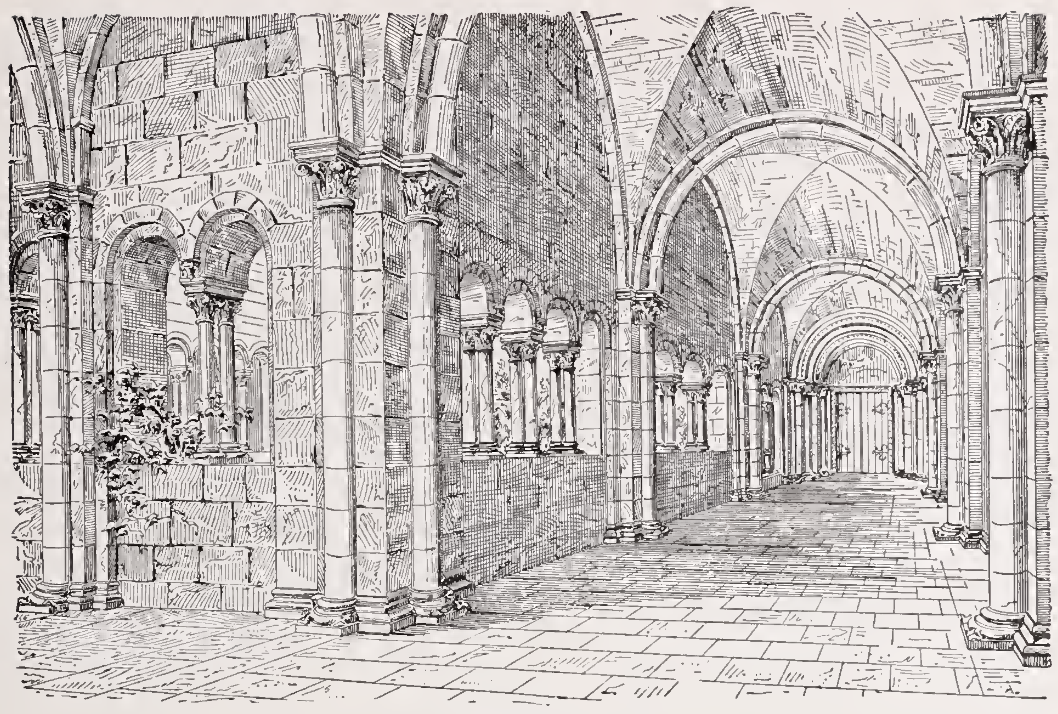


188. Grundriß der Abteikirche zu Laach.



189. Abteikirche zu Laach.

Macht und Ruhm erhoben und trotz des schon heiß wogenden Kampfes mit dem Papsttum sich als die Schirmherren und Wohltäter der Kirche fühlten. Bei dem Tode Heinrichs IV., dessen großes Interesse an der Bauführung am klarsten aus der Nachricht über die seiner Begutachtung unterbreiteten Fenstermaße hervorgeht, klagte ein Zeitgenosse, daß es dem Kaiser nicht vergönnt gewesen, an den Mainzer Dom, als dessen kunstreicher Wiederhersteller er gepriesen wird, die letzte Hand zu legen, wie er den Speierer Dom von Grund aus erneuert und vollendet habe. Mit diesen beiden größten Kunstschöpfungen bleibt sein Name für immer verknüpft. — Als ein besonders gutes Beispiel des sich vervollkommnenden Gewölbebaues kann die gleichfalls doppelchörige Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten (1093 gegründet, 1156 geweiht), welche sich völlig unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (Abb. 188 und 189). Die Einwölbung ist mit Aufgeben des gebundenen Systems und mit Anordnung der gleichen Anzahl von Gewölbefeldern im Mittelschiffe und in beiden Seitenschiffen vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen sind richtig als Träger der nicht mehr quadratischen, sondern überall rechteckigen Gewölbefelder behandelt, die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppierung der reich dekorierten Türme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Eine Prachtleistung spätromanischer Kunst ist das dem Laacher Westchore vorgebaute Paradies (Abb. 190), ein kreuzgangähnlicher Vorhof, der den Gedanken des frühchristlichen Atriums in äußerst auffälliger Weise neu aufgenommen zu haben scheint. Die neue schöpferische Gedanken aufrollende Laacher Gewölbebildung machte in Deutschland keine Schule; sie blieb lange vereinzelt.



190. Vorhalle in Laach.

Die seltene Anlageform des griechischen Kreuzes und den Gedanken der Doppelkapelle, welchem die 1138 geweihte Godehardskapelle des erzbischöflichen Palastes in Mainz die Aufmerksamkeit anderer rheinischer Bauherren zugewendet hatte, verwertet die Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn (Abb. 191 und 192), die von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold II. von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151 begonnen wurde. 1175 wurde das Schiff verlängert und die Zentralanlage gelockert. Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern getragen. Wie bei der Mainzer Godehardskapelle mindert die Zwerggalerie die Mauerlast und bewirkt zugleich wohltuende Brechung des sonst massenhäufenden Baues. Das Zwerggalerie-Motiv und die Durchbrechung der Querschiffsgiebel mit Blendarkaden zeigen offenkundige Verwertung italienischer Anordnungseinzelheiten. Die reiche Entfaltung der Schwarzrheindorfer Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, steht zu den benachbarten Kölner Kirchen in gewissen Wechselbeziehungen.

Die Geschichte vieler Kölnischer Kirchen geht ebenso wie jene des Trierer Domes, dessen aus dem 4. Jahrhundert stammender quadratischer Kern im 11. Jahrhundert nach Westen und im 12. auch nach Osten eine Erweiterung erfuhr, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtausend oder doch wenigstens ins 11. Jahrhundert zurück. Die kunstgeschichtlich beachtenswerte Sonderart empfangen sie aber erst um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigsten politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges der „heiligen Stadt“. Die Kirche Maria im Kapitol (Abb. 193), eine merkwürdige Vereinigung eines gewölbten Zentralbaues mit einer flachgedeckten Basilika, zeigt die vielgliedrige Choranlage am frühesten (1065 abgeschlossen) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; diese ruhen auf Säulen, so daß ein kreuzgewölbter Umgang um den ganzen Chorbau gebildet wird. Seine oberen Teile wie seine äußere Dekoration entstammen erst dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch später



191. Kirche zu Schwarzrheindorf.

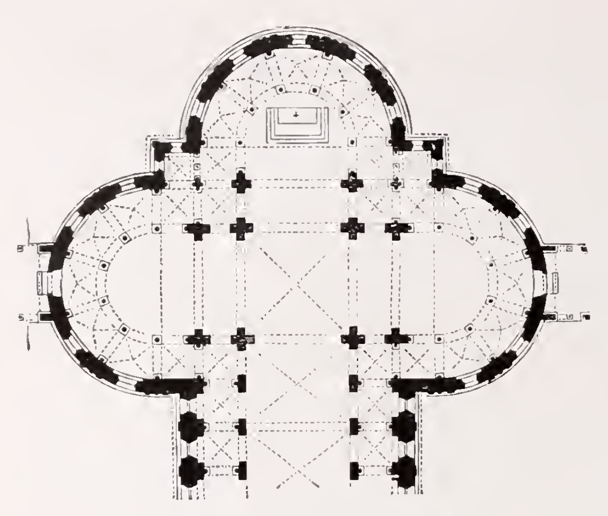
wurde das ursprünglich flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt. Die merkwürdige Bildung des Dreikonchengrundrisses ist auf Reste einer römischen oder fränkischen Anlage bezogen worden. Den zwischen zwei Treppentürmchen ansteigenden Westturm mit Emporenanordnung hat der Meister dem Westbaue der Aachener Pfalzkapelle nachgebildet. Das durch die Turmbeigaben noch malerischer wirkungsvolle Motiv der Dreikonchenanlage, das möglicherweise von dem Abschlusse des Trierer Kaiserpalastes oder einem lombardischen Bauschema beeinflußt wurde und einen auch für die monumentale Raumgestaltung hochbedeutsamen Gedanken baukünstlerisch umsetzte, fand den vollen Beifall der Zeit, zunächst in Köln selbst, wo an das Langhaus von Groß-St. Martin und von St. Aposteln (Abb. 194) Chorbauten dieser Art angegliedert wurden. In Groß-St. Martin erhebt sich über der Vierung statt der Kuppel ein von vier Ecktürmchen begleiteter Hauptturm (Abb. 195). Das glänzendste Beispiel der kölnischen Choranordnung bietet unstreitig die Außenansicht der etwas jüngeren Apostelkirche, in der das französisch-frühgotische Rippengewölbe in sechsteiliger Anordnung Eingang fand. Durch die Rundtürme, welche die gleiche Ausstattungsweise wie die Kreuzarme aufweisen, werden die letzteren organisch miteinander verbunden. Über der mittleren Chorhaube steigt der Giebel des Mittelschiffes, darüber die Kuppel über freistehendem, fensterdurchbrochenem Tambour, der für die Zentralisation des Raumes und der Beleuchtung einen bedeutsamen Fortschritt bedeutet und wie das Hereinklingen byzantinisierender Anordnung sich ausnimmt, in die Höhe. Die beiden Seitentürme, oben achteckig, schließen die Kuppel ein, der schwere Turm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau ist das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und fast verkümmert. Wie in der Gesamtanlage die perspektivische Wirkung als ein Hauptziel des Baumeisters Albero, dessen Apsidengliederung mit der durch einen vorn offenen Laufgang erzielten Wandzerlegung in zwei Schalen dem rheinischen Kunstkreise ein neues



192. Inneres der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.

Motiv der Wandbelebung zuführte, offenbar wird, so erscheint die Detaildekoration auf ein reicheres Farbenspiel berechnet. Namentlich machen der Tafelfries und die Galerie darüber einen malerischen Eindruck. Farbenwechsel in den Bau- und Ziergliedern war übrigens in Köln längst heimisch gewesen.

Die abweichende Gestalt der uralten Gereonskirche erklärt sich aus ihrer ursprünglichen Bestimmung als Grabkirche. Ihr zehneckiger Kuppelbau wird auf eine Anlage der konstantinischen Zeit zurückgeführt, deren an den sogenannten Tempel der Minerva Medica zu Rom erinnernde Nischenanordnung um 570 erneuert wurde, indes der Oberbau von 1219—1227, das bedeutsamste Beispiel der Durchdringung des kölnischen Übergangsstiles mit französischen Motiven des offenen Strebesystems (Abb. 196), eine geistreiche Anpassung der Vorzüge einer neuen Wölbungsweise in Verbindung mit pikanten dekorativen Wirkungen darstellt. Als Rest der mit einer Weihe im Jahre 1069 abgegrenzten Annonischen Bautätigkeit wird die mit Siegburger Details sich stark berührende Krypta bezeichnet; der stattliche, von zwei schweren Türmen flankierte Langchor, der 1190 und 1191 geweiht wurde, präsentiert sich als ein Werk



193. St. Maria im Kapitol zu Köln.

von großem Wurfe, dem auch die 1247 geweihte Kunibertskirche sich anschließt. Die der kölnischen Bauweise geläufig gewordene Zwerggalerie verliert bei St. Severin (1227) durch die bereits bei St. Gereon auftauchende, aber nun entschiedenere Hochführung der Polygonecken den Charakter des behäbig breiten Horizontalabschlusses. Die in Köln übliche architektonische Dekoration verbreitete sich auch über das Weichbild der Stadt hinaus, was z. B. die Pfarrkirche in Sinzig oder die genau die gleichen Baugedanken verwertende Kirche in Münstermaifeld zeigen. Die fächerförmigen Fenster, die Arkaden über den Bogen des Mittelschiffes und die Form der letzteren (flachgeleibte Spitzbogen) kommen auch sonst in rheinischen Kirchen um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt sie auch als Übergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gotischen Konstruktion versteht. Aus den rheinischen Bauformen allein hätte sich niemals der gotische Stil entwickelt. Wohl aber zeigt sich in den rheinischen, besonders in den kölnischen Bauwerken der strengromanische Stil gelöst, vereinzelte Formen der damals in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik werden übernommen, gemäß der ihnen zugedachten dienenden Rolle abgestimmt und der Nachdruck auf die reiche dekorative Gliederung, mit Beimischung eines malerischen Elements, gelegt. An den Kirchen in Andernach und Boppard, an dem Münster zu Bonn, dem frühesten Beispiele für polygonale Brechung des Halbkreises und einem auf dem Wege zur Gotik schon weit vorgedrungenen Werke, in Rammersdorf, Brauweiler, Neuß bildete sich die von Köln her in



194. Apostelkirche in Köln.

neue Bahnen gelenkte Baurichtung weiter. Zur selbständigen Anwendung der in Frankreich gemachten konstruktiven Fortschritte kam es zum ersten Male bei der 1227 in der Hauptsache fertiggestellten Zisterzienserkirche in Heisterbach; nur einige Reste des Chores überdauerten den 1810 durchgeführten Abbruch des Baues. Schon im Chorumgange und in dem Kranze halbrund schließender Kapellen fanden französische Anlagegedanken von Clairvaux Berücksichtigung. An dem erhaltenen Chorteile gewahrt man die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Sechs schlanke Säulenpaare des Chorumganges (Abb. 197) tragen scheinbar die Wölbung, deren Druck durch starke Strebemauern über das Dach nach außen geleitet wird. Fast möchte man diese Choranordnung eine Ausreifung des Motivs der Kölner Kirche Maria im Kapitol nennen. Trotz offenkundigen Bestrebens, die Gewölbe wirksam zu unterstützen und eine Verminderung ihres Druckes durch entgegenstrebende Pfeiler zu erzielen, begnügte sich der mit dem Wesen gotischer Konstruktion vollauf vertraute Meister mit einer bloßen Nachahmung französischer Wölbungsweise, vermied bei aller sinngemäßen Anwendung des gotischen Rippensystems in der Gewölbebehandlung fast ganz den Spitzbogen und versteckte die Strebebögen unter dem Dachboden. Der Zusammenhang mit den alten Stilanschauungen ist in Heisterbach keineswegs aufgegeben; sie verschmelzen vielmehr mit neuen Gedanken und Formen auf eine in ihrer Eigenart nicht wieder erreichte Weise, die wohl Bewunderung, aber keine Nachahmung fand. Eine viel innigere Annäherung an den gotischen Stil, und zwar an das französische Vorbild der Kathedrale von Laon, offenbart der Dom zu Limburg a. d. Lahn. Der Grundriß ist rein deutsch, der Aufbau schließt sich französischen Mustern an. Das kurze Langhaus und die äußere Dachgalerie erinnern an die Kölner Schule. Der Chor wird von einem Umgang geschlossen, der Druck der Gewölbe durch offen liegende Bogen, die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlastet. Der Aufriß vom Arkadengesimse aufwärts, das Strebesystem und die Doppeltürme an den Querhausfassaden (Abb. 198) stimmen mit Laon überein. Das Rundfenster, die der



195. Groß-St. Martin in Köln.



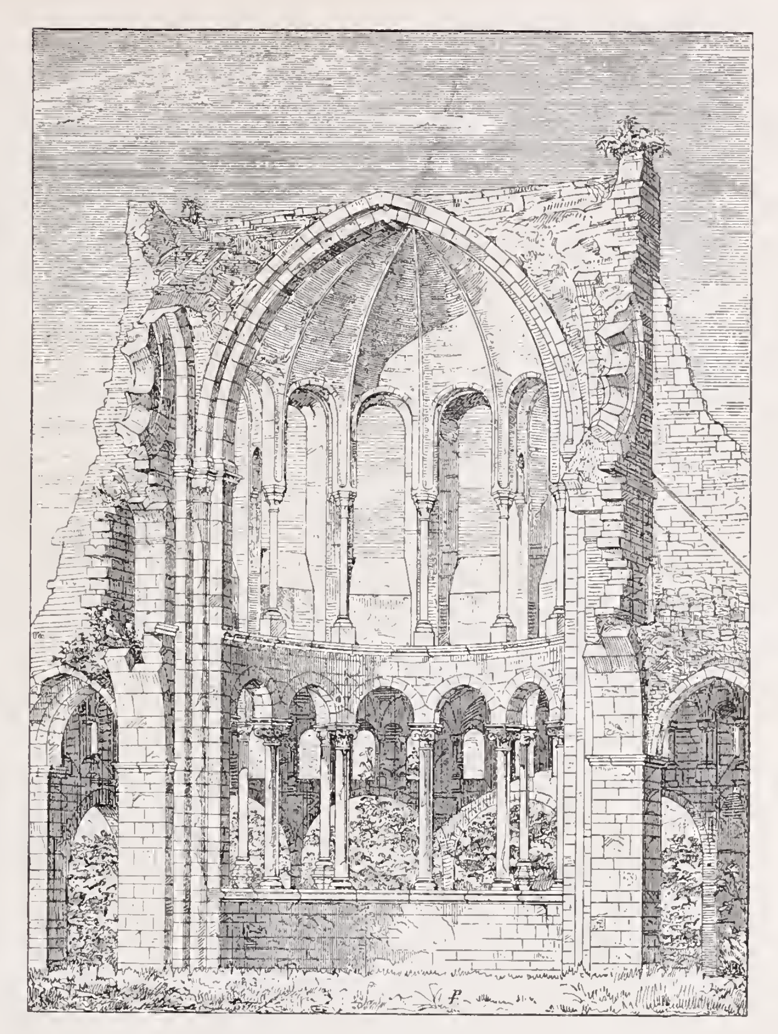
196. St. Gereon zu Köln.

Königsgalerie ähnliche Blendarkadenreihe und der Giebel der Westfront zwischen den Türmen entsprechen Anordnungseinzelheiten französischer Kathedralen. Das System des Langhauses berührt sich auffällig mit jenem der Kathedrale von Noyon. Die über den Arkaden sich hinziehenden Emporen behalten ein Lieblingsmotiv rheinischer Übergangsbaukunst bei und durchbrechen mit dem darüber entlang laufenden Triforium fast die ganze Mauerfläche. Der deutsche Gedanke rhythmischer Massengruppierung der Türme erreichte in Limburg besonders hohe Kraft und Schönheit. Ohne sich vollständig vom Boden rheinischer Baugepflogenheit zu entfernen, paßt sich die offenbar von Limburg aus beeinflußte Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr (1257—1275) mit noch entschiedenerer Verwendung des Spitzbogens den Konstruktionsgesetzen der Gotik an.

Die Nachbargebiete der Rheinlande standen mehr oder minder ausgesprochen im Bannkreise der in letzteren herrschenden Kunstanschauungen. Sie trafen sich wieder mit französischen in der prachtvollen Kathedrale von Tournai, deren Langhaus, noch flach gedeckt, seit 1146 gebaut wurde, indes das Kreuzschiff wie der Limburger Dom, dessen Turmsiebenzahl auch in Tournai festgehalten ist, die Formen der Kathedrale von Noyon annimmt. Rheinische Dekorationslust beherrscht den prächtigen Bau der Marienkirche in Gelnhausen, minder reich die Choranlagen zu Fritzlar und zu Seligenstadt im Odenwald.

Das System der Gewölbebasilika mit Emporen drang auf Schweizer Boden von der Lombardei aus; so bei dem Großmünster in Zürich (1104—1289) oder bei dem auch von Burgund her berührten Münster in Basel. Die Stiftung des letzteren reicht weit zurück; doch dürfte

die Anlage des Lang- und Querhauses (der Chor ist bereits unter dem Einflusse des gotischen Stiles entstanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratische Gewölbejoch faßt zwei spitzbogig geschlossene Arkaden mit reich profilierten Pfeilern in sich; über diesen öffnet sich eine als Wölbungswiderlager gedachte Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen. Zwei Rundbogenfenster durchbrechen die noch schwer lastende Oberwand (Abb. 199). Im Elsaß, wo wie am Niederrhein der vierteilige Würfel als Kapitellform einer gewissen Beliebtheit sich erfreut, kreuzen sich rheinische Einflüsse mit burgundischen, vereinzelt auch mit lothringischen und lombardischen. Einzelne Kirchen, wie jene zu Rosheim (Abbild. 200), entfernen sich weit von der sonst auf alemannischem Boden herrschenden Regel. Die turmlose Fassade läßt das Mittelschiff durch den kräftigen Giebel in bedeutsamer Weise hervorragen und weckt die Erinnerung an lombardische Muster. In schroffem Gegensatze zeigt wieder die Fassade von Mauresmünster bei Zabern (Abb. 201) eine bis zum Finsteren ernste, zusammengedrängte Behandlung von großer Wirkung. Zwischen den beiden lisenen-belebten Türmen öffnet sich die von zwei Säulen getragene wuchtige Vorhalle. Die Kirche in Sigolsheim hält den alemannischen Grundriß — nicht ausladendes Querhaus und drei Ostapsiden — mit Entschiedenheit fest. In großen Verhältnissen bewegen sich Chor und Querhaus des Straßburger Münsters. Der Raum mit dem Engelspfeiler in der Mitte zählt zu den phantasievollsten Schöpfungen der Zeit. Beinahe jede der größeren Kirchen hat ihren besonderen Charakter, so jene zu Gebweiler mit ihrem breiten Portale und reicherer Dekoration der Mittelfassade, die dem rheinischen Stile sich nähernde Kirche (Apsis) in Pfaffenheim bei Rufach, die dreischiffige, durchgängig gewölbte Kirche St. Fides in Schlettstadt (Abb. 202) und andere.



197. Chorüberrest der Zisterzienserkirche in Heisterbach.

In Bayern dringt neben der flachgedeckten Säulenbasilika, wie sie die im Grundrisse Hirsauer Brauche folgende Schottenkirche in Regensburg repräsentiert, bald auch die Pfeilerbasilika, z. B. in der Bamberger Michaeliskirche oder in der Kirche zu Altenstadt, vor. Letztere zeigt ebenso lombardische Einflüsse wie in der Anordnung der in einer Flucht liegenden drei Apsiden eine lokale Besonderheit der bayerischen Baugruppe und erregt auch durch das



198. Dom zu Limburg a. d. Lahn.

Aufgeben des gebundenen Systems Interesse. Als örtlich begrenzter Typus des bayerischen Gebietes begegnet die Hallenkirche, wie die Kartäuserkirche Prüll oder St. Leonhard in Regensburg aus dem 12. Jahrhundert, St. Peter in Augsburg und die stattliche Klosterkirche Bergen, in den Verhältnissen leichter und schlanker als die westfälischen Hallenkirchen.

Eine großartige Leistung romanischer Kunstübung bleibt der herrliche Dom in Bamberg (Abb. 203). An ein dreischiffiges Langhaus schließen sich auf beiden Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem westlichen ein stark betontes Querschiff vorgelegt wurde, während gegen die rheinischen Dome das Fehlen von Vierungstürmen auffällt. Bis tief in das 13. Jahrhundert wurde an dem von Kaiser Heinrich II. gestifteten, von dem baukundigen Bischof Otto von Bamberg (bis 1110) neugeschaffenen Werke gearbeitet, wodurch sich die Verschiedenheit der Bauformen, an den vier Türmen besonders bemerkbar, erklärt. Im ganzen bleibt der rein romanische Charakter gewahrt, für den die quadratischen Gewölbefelder des Mittelschiffes maßgebend erscheinen, während die spitzen Arkadenbogen nur bedeuten, daß der Baumeister eifrig nach technischen Fortschritten Umschau hielt und von dem bereits in Frankreich geübten gotischen Stile einzelne Elemente entlehnte, die sich dem ungeschwächt romanischen Grundgefühl bequem einfügen. Die Anordnung offener Ecktürmchen an dem westlichen Turmpaare scheint auf das Vorbild der Kathedrale zu Laon zurückzugehen. Sie findet sich in Deutschland nur noch am Dome zu Naumburg, einem 1242 geweihten doppelchörigen Bau mit zwei Turmpaaren. Sein Langhaus zeigt noch quadratische Gewölbefelder neben spitzbogigen Arkaden. Die Vorbildlichkeit der Kathedrale von Laon steht auch für die Westfassade und die Vorhalle des Domes zu Halberstadt (erste Hälfte des 13. Jahr-

hunderts) außer Zweifel; ihr gesellen sich hier rheinische und sächsische Einflüsse bei, während manches direkt auf Beziehungen zur Bauhütte des Magdeburger Domes hindeutet. Der zwischen 1208 und 1234 vollendete ältere Teil des letzteren mit dem französischen Chorumgange und Kapellenkranze verarbeitete zwar gotische Elemente, hat aber in der Innengliederung noch nichts von dem französischen Gepräge selbst angenommen, zu dem erst um 1220 ein an der Kathedrale zu Laon gebildeter Meister überging.



199. Münster in Basel. Innenansicht von der Choreempore aus.

Festgeschlossen tritt die westfälische Architektur auf, obwohl das Land rheinischen, wie insbesondere niedersächsischen Einflüssen offen stand. Dieselben bestimmen nur vereinzelt, wie bei der kleinen Kirche zu Plettenberg, die sich den Kölner Dreikonchenanlagen anschließt, charakteristische Besonderheiten der Ausführung. Frühzeitig gelangt hier mit der Vorherrschaft des Pfeilerbaues die Wölbung immer mehr zur Geltung; es empfängt ferner der Aufbau der Kirchen eine eigentümliche Form, welche zunächst mehr eine lokale Verbreitung gewinnt, nachmals aber, in der spätgotischen Periode, noch eine wichtige Rolle spielt: die sogenannten — auch in Bayern und Frankreich begegnenden — Hallenkirchen kommen auf, die sich bis zur Bartholomäuskapelle in Paderborn (1017) zurückverfolgen lassen. Den drei Schiffen des Langhauses wird gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe gegeben. Allmählich erscheinen die Schiffe auch gleich breit. Weitere Folgen sind der Wegfall der Oberwände im Mittelschiffe und die Verlegung der Fenster in die Seitenschiffe. Der klug abwägende, auf das Verständige gerichtete Sinn der Bewohner scheute nicht vor der Abweichung von der kirchlichen Tradition zurück und versuchte im Anschlusse an Anregungen aus Südwestfrankreich mit freierem Raumgefühl die Aufgabe des Gewölbebaues zu lösen. Unter den westfälischen Hallenkirchen nimmt neben dem Münster zu Herford der Dom zu Paderborn aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, dessen breiter, ungegliederter Westturm aber einer älteren Zeit angehört, den ersten Rang ein. Natürlich blieb auch der andere Typus (mit niedrigeren Seitenschiffen) in Geltung und schuf in dem um die



200. Kirche zu Rosheim.

Mitte des 12. Jahrhunderts großräumig eingewölbten Patroklusdome zu Soest, dessen turmgekrönte, loggiengeschmückte Vorhalle den Vorhallen süditalienischer Kirchen oder italienischer Stadtpaläste, beziehungsweise Stadttürme nachzustreben scheint (Abb. 204), und namentlich im Dome zu Osnabrück und in dem mit Doppelchor und doppeltem Querschiff ausgestatteten Dome zu Münster aus dem 13. Jahrhundert eigenartige Pfeilerbasiliken, zwischen deren Obergadenfenstern säulengetragene Blendarkaden die Belebung des Äußeren bestreiten. Die größere historische Bedeutung ruht aber bei den Hallenkirchen, deren Typus mit einer etwas anderen Wölbungsweise auch ins Braunschweigische hinübergriff.

Die österreichischen Länder. Neben vielen gemeinsamen Elementen romanischer Bauten bleiben immer noch mannigfache provinzielle Eigenheiten in Geltung. Die rheinischen Bauten bilden eine festgeschlossene Gruppe. Niemand wird sie mit gleichzeitigen sächsischen oder schwäbisch-bayrischen Bauten verwechseln. Die Bodenseegruppe bildet das Würfelkapitell gern in Form des achtseitigen Prismas. Am lockersten erscheint wie im Elsaß der Zusammenhang der späteren romanischen Kirchen untereinander in den österreichischen Landschaften. Ihre Grenzlage gibt die Erklärung. Bayrische und sächsische Einflüsse ragen in die stammverwandten österreichischen Provinzen tief hinein; aber auch einzelne italienische Einwirkungen dringen vom Süden vor, z. B. die von Löwen getragenen Säulen an Portalen des Trienter Domes, der Pfarrkirche in Bozen, der Stiftskirche zu Innichen bis ins Salzburgische. In den

halbslavischen Landschaften und ebenso im Königreich Polen erscheint die Bauweise gleichfalls von den benachbarten deutschen Ländern abhängig. Namentlich die Ordensniederlassungen der Zisterzienser und Prämonstratenser, von deutschen Klöstern aus mit Mönchen besetzt, halten an den heimatlichen Bausitten fest, stehen aber in den Bauformen häufig hinter den deutschen Werken zurück. Schwer und ernst wirken die wuchtigen Würfelkapitelle und primitiven Kreuzgewölbe des Klosters auf dem Nonnenberge in Salzburg, wo am Westportale der Benediktinerkirche St. Peter und an der Franziskanerkirche gewisse Fortschritte unverkennbar sind. Für Seckau und St. Paul wurde der Abhängigkeit von Hamersleben, beziehungsweise von den Hirsauer Baugepflogenheiten bereits gedacht. Die berühmte hundertsäulige Krypta und ein dekorativ fein gegliedertes Portal bilden die Schaustücke des zwischen 1170 bis 1218 errichteten Domes zu Gurk (Abb. 205). Bedeutender als die nach 1142 erbaute Prager Georgskirche sind die Säulenbasilika des Prämonstratenserklosters Mühlhausen bei Tabor und die Chorteile der Prämonstratenserkirche in Tepl. Süddeutschen Grundriß ohne besondere Querhausbetonung mit drei Apsiden und der Trennung des Chores durch Mauern von den ihn begleitenden Seitenschiffen — fast wie in Mühlhausen — verwertet die stattliche, schon in Übergangsformen sich bewegende Benediktinerkirche in Trebitsch, deren Chorwandgliederung an die rheinische Dekorationsfreude gemahnt. Ihr reich geschmücktes Portal (Abb. 206) wird an Originalität des Aufbaues weit überboten durch das bekannte Kirchenportal zu Ják in Ungarn. Achtenswerte Leistungsfähigkeit spricht aus dem Riesentore der romanischen Fassade des Wiener Stephansdomes und aus dem romanischen Teile der Liebfrauenkirche in Wiener-Neustadt. Die hervorragendsten Schöpfungen des romanischen wie des Übergangsstiles bleiben aber die Zisterzienseranlagen in Heiligenkreuz, Zwettl (Abb. 207), Lilienfeld und Baumgartenberg. An dem vornehmen Portale des zerstörten Zisterzienserklosters Hradischt bei Münchengrätz überraschen die flachornamentierte Pilasterfüllung zwischen den Schaftringsäulen und die gefällige Behandlung des Akanthusmotives. Gewisse Schuleigentümlichkeiten, die den Domen in Bamberg und Naumburg eigen sind, wurden durch Kolonisten bis in das vorgeschobene



201. Kirche in Mauresmünster.



202. Choransicht von St. Fides in Schlettstadt.

deutsche Kulturland Siebenbürgen verpflanzt und bestimmten den edlen Gewölbebau des Domes in Karlsburg. Sehr starker Verbreitung erfreuten sich im österreichischen Ländergebiete die meist nur aus rundem Schiffe und halbkreisförmiger Apsis bestehenden Rundkapellen, z. B. drei in Prag, eine auf dem Georgsberge in Böhmen, die alte Burgkapelle in Znaim, die Rundbauten zu Mödling in Nieder-Österreich, zu Hartberg oder St. Lambrecht in Steiermark.

Zisterzienserbauten. Von großer Bedeutung für den raschen Fortschritt im Bauwesen war die Ausbreitung des Zisterzienser- und des ihm befreundeten Prämonstratenserordens im Laufe des 12. Jahrhunderts auf deutschem Boden. Es erweist sich allerdings als eine Übertreibung, daß die Zisterziensermönche, für ihre Niederlassungen gleich den Hirsauern die Einsamkeit bevorzugend, den gotischen Stil aus ihrer burgundisch-französischen Heimat nach Deutschland gebracht und hier eingebürgert hätten. Man kann immerhin von einer Zisterzienserkunst, jedoch nicht von einem Zisterzienserstil sprechen. Die Zisterzienser ebneten rascher den Gedanken gotischer Konstruktion den Weg. Sie erwarben in Deutschland und England eine größere Macht und wurden hier beliebter als selbst in ihrer Heimat oder vollends in Italien, wo sie zu keiner rechten Volkstümlichkeit gelangen konnten. Eine mächtige Baubewegung durchzog wieder die deutschen, jetzt auch die norddeutschen Landschaften. Im Laufe weniger Jahrzehnte wurden überall neue Klosterkirchen errichtet, deren Erbauer so wenig wie der Orden selbst sich ängstlich an örtliche Überlieferungen banden, vielmehr jeden Fortschritt in der Architektur für ihre Werke auszunutzen suchten. Wie immer, so hat auch jetzt die plötzlich gesteigerte Kunstpflege den erfinderischen Geist geweckt und die Entwicklung gefördert. Die Klosterregel der Zisterzienser, deren Herbheit und Sprödigkeit kaum wieder ein anderer Bau in so imposant einfacher Schönheit wie die großartige Stiftskirche in Otterberg bei Kaiserslautern verkörpert, empfahl einzelne Abweichungen von der hergebrachten Bausitte. Die hohen Türme werden verbannt, durch einen bescheidenen Dachreiter ersetzt. Häufig wird der Chor



203. Dom zu Bamberg.

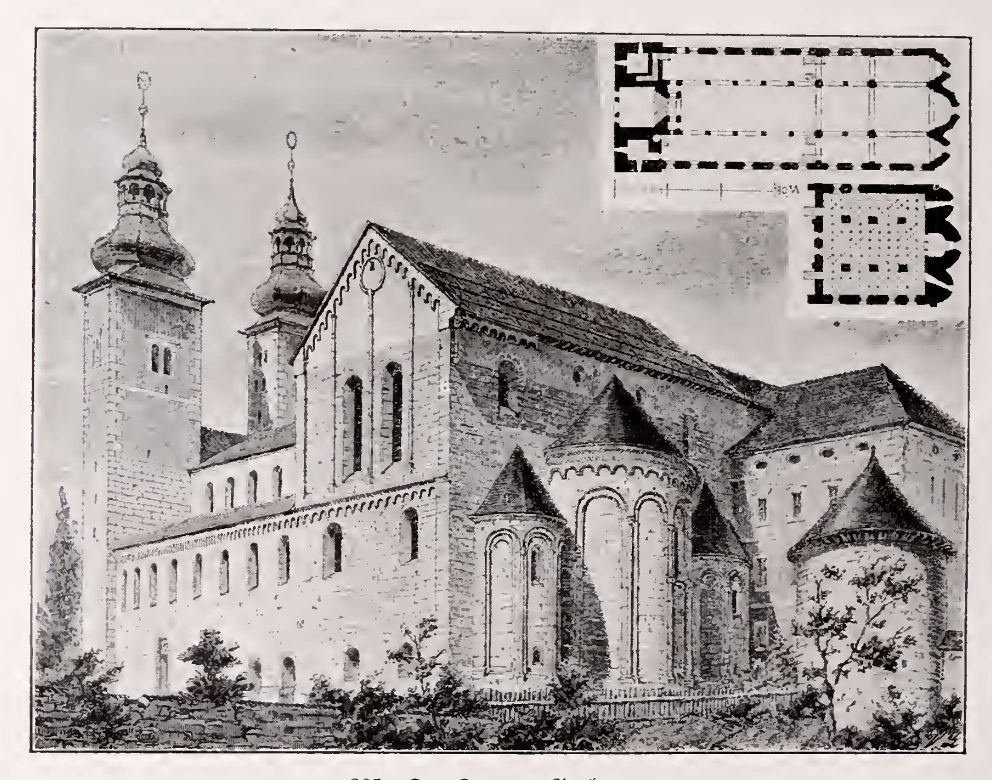
ziemlich nüchtern geradlinig geschlossen, und in demselben eine größere Zahl von Kapellen angeordnet, z. B. in Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig (Abb. 208 und 209), beides Schöpfungen aus dem 13. Jahrhundert.

Gewichtige Stimmen aus dem Kreise der Mönche — allen voran jene des heil. Bernhard selbst — erhoben sich gegen die üppige Ornamentik. Daß diese Vorstellung nicht allzu eifrig beachtet wurde, zeigen die reizenden Klosteranlagen der Zisterzienser, unter welchen jene zu Maulbronn, besonders die sonst nur in Frankreich und Italien begegnende Vorhalle (Abb. 210), das sogenannte Paradies, und der Speisesaal (Abb. 211) den ersten Platz einnehmen. Auch sonst offenbaren die zierlichen Säulen, die sorgsam gezeichneten Kapitelle einen fein entwickelten Kunstsinn, der überhaupt die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts

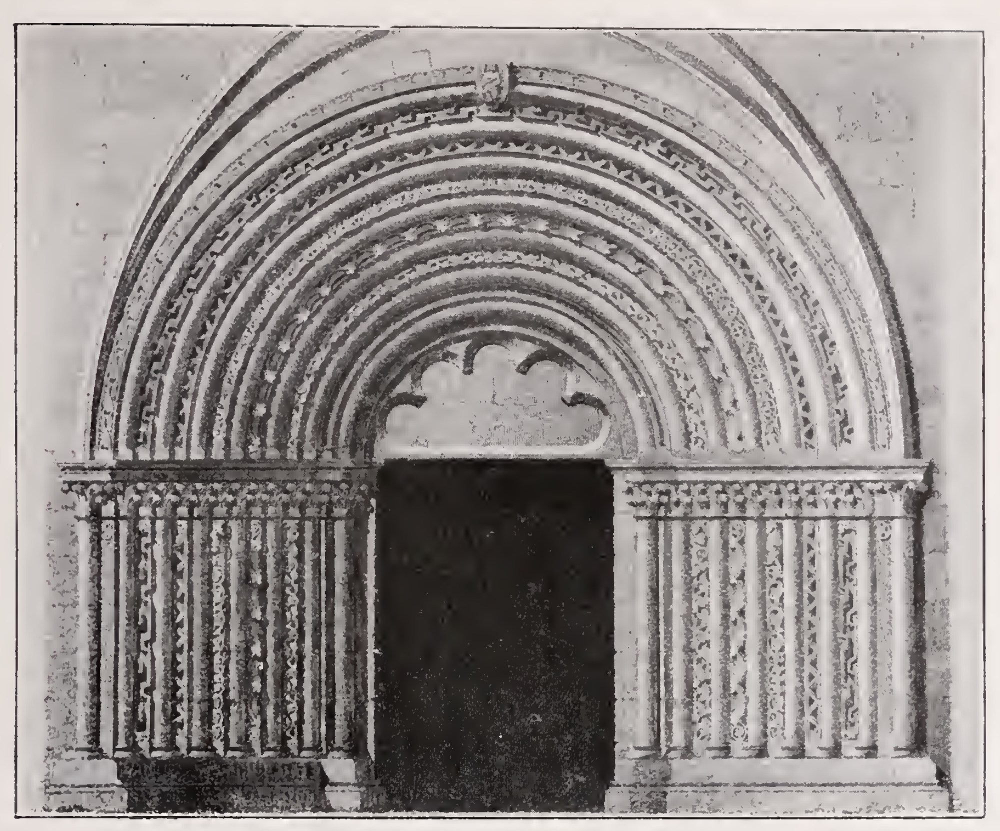


204. Loggia von St. Patroklus in Soest.

auszeichnet und dem sich selbst die strengen Mönchsorden nicht entziehen konnten. Immerhin wurde der Konstruktion die größere Aufmerksamkeit zugewandt, auf die leichte Überwindung



205. Der Dom zu Gurk.



206. Portal der Benediktinerkirche zu Trebitsch in Mähren.

der konstruktiven Schwierigkeiten der Hauptnachdruck gelegt. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts und selbst darüber hinaus hielten im Geiste der aufgestellten Verbote die deutschen

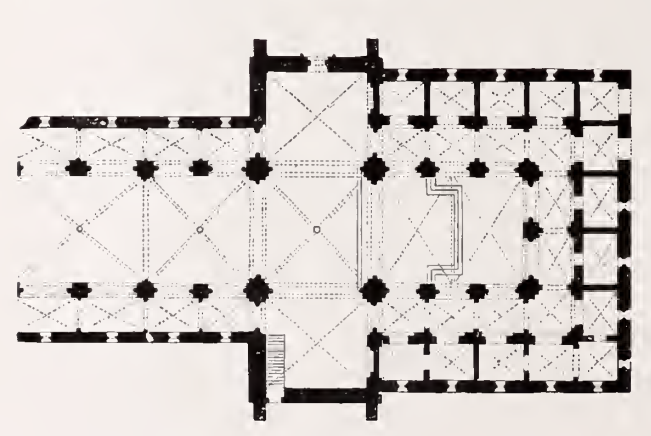


207. Ostflügel des Kreuzganges im Zisterzienserstifte Zwettl, 1160 erbaut.



208. Kirche zu Riddagshausen.

Zisterzienserkirchen, wie Heilsbronn, Marienthal, Pforta, Maulbronn, die flache Decke fest. In Thennenbach und Bronnbach setzte bald nach 1150 die Einwölbung des Kirchenhauses ein. Die Bronnbacher Strebepfeiler gelten als die ältesten auf deutschem Boden. Vereinzelt wurde der Übergang zur Hallenkirche entweder versucht oder wie in Walderbach auch tatsächlich durchgeführt. So gelangte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in ganz Deutschland der als praktischer erkannte Gewölbebau zur Herrschaft, ohne daß aber mit den älteren romanischen Überlieferungen noch auch mit den provinziellen Bausitten völlig gebrochen wurde. Wir stoßen auf eine Reihe gemeinsamer Merkmale. Der Grundriß namentlich der mit Vorliebe platt geschlossenen Chorteile gewinnt eine reichere Entfaltung, sei es, daß die Apsis im Vielecke gebildet wird, sei es, daß sich ein niedriger Umgang um sie herumzieht. Die Gewölbe kommen durchgängig zur Anwendung und werden in Zisterzienserkirchen von konsolengestützten Vorlagen oder Halbsäulen, die in sehr verschiedener Höhe angeordnet sind, sonst überwiegend von gegliederten, mit vorspringenden Halbsäulen besetzten Pfeilern getragen. Es wächst stetig das Verständnis für den formalen Reiz und die technischen Vorteile des Spitzbogens, und wenn auch das Innere der Kirchen und die Fassaden gewöhnlich des reicheren plastischen Schmuckes entbehren, so wird dieser doch wenigstens an einzelnen Stellen, z. B. an den Portalbauten (Abb. 212), gehäuft.



209. Kirche zu Riddagshausen. Grundriß.



210. Vorhalle im Kloster zu Maulbronn.



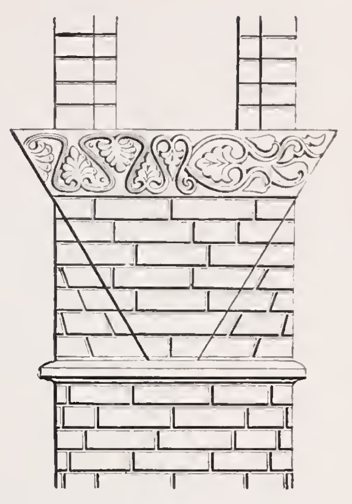
211. Refektorium in Maulbronn.

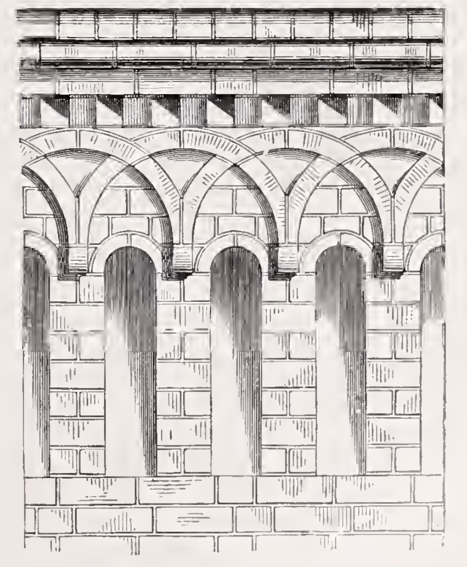


212. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

Norddeutscher Backsteinbau. Im deutschen Norden, von Holland bis in das preußische Ordensland hinein, so weit die Tiefebene reicht, hat das hier gebräuchliche Material, der Backstein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Noch in den Tagen Bernwards von Hildesheim, dessen Biograph die Errichtung einer Dachziegelfabrik besonderer Erwähnung wert hielt,

war der Backsteinbau offenbar keine allgemein bekannte Sache, da für Landkirchen der steinlosen Ebene sich der Holzbau von selbst verstand. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimensionen gebrannt werden, durch den Mörtel Festigkeit gewinnen und, in verschiedenen Formen gepreßt, durch Zusätze mannigfache Färbung annehmen, erwies sich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günstig, gab den Mauern leicht einen massenhaften Charakter, verbot reiche plastische Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der starken Profile und leicht geschwungenen Kreise in den Vordergrund. Das Würfelkapitell verliert seine Abrundung, erscheint mehr trapezförmig (Abb. 213), die Deckplatte wird einfach abgeschrägt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formsteinen zusammengesetzt, mit Durchschneidung der Bogen reicher belebt (Abb. 214). Auch Rautenschmuck, kleine Konsolen, übereckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Für die mannigfachen Eigentümlichkeiten des norddeutschen Backsteinbaues sowohl in den Einzelformen als auch in der Technik sind die Vorbilder in Italien mit Sicherheit erweisbar. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt anfangs in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zutage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des 12. Jahrhunderts seine vollständige Durchbildung. Als älteste Backsteinkirche Norddeutschlands gilt die im gebundenen System eingewölbte Kirche zu Segeberg (1142—1156), welche die Vorstufe für den Dom zu Lübeck darstellt. An letzterem entwickelten sich zwischen 1160 bis 1170 Gewölbekonstruktion, Ornamentik und elegante Ziegeltechnik in hervorragender Weise. Doch brauchte es nahezu ein Vierteljahrhundert, ehe die Verwendung des neuen Baustoffes, von der Weser bis nach Polen, allgemeiner wurde. Mit der Anlage des Braunschweiger Domes stimmen das gebundene System, Gratgewölbe und die mit Ecksäulchen besetzten Pfeiler des Ratzeburger Domes überein, in dem der Backsteingewölbebau der romanischen Zeit seine Höhe erreichte. Fast gleichzeitig entstanden die stattlichen Zisterzienserkirchen in Dobrilugk und Lehnin sowie die reinen Gewölbebasiliken in Arendsee und Diesdorf. Der bedeutendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Jerichow bei Tangermünde (Abb. 215), fand erst im 13. Jahrhundert seine Vollendung. Die Krypta der kreuzförmigen, vornehm-schlichten Säulenbasilika liegt wie bei dem Dome in Brandenburg aus Rücksicht auf den hohen Grundwasserstand in der Kirchenflurhöhe und verwendet gleich der Brandenburger Krypta Hausteinmaterial. Die zweitürmige Fassade mag auf die für die deutschen Prämonstratenser besonders wichtige Liebfrauenkirche in Magdeburg zurückgehen. Ihr Motiv wurde für das benachbarte


213. Kapitell aus Jerichow.

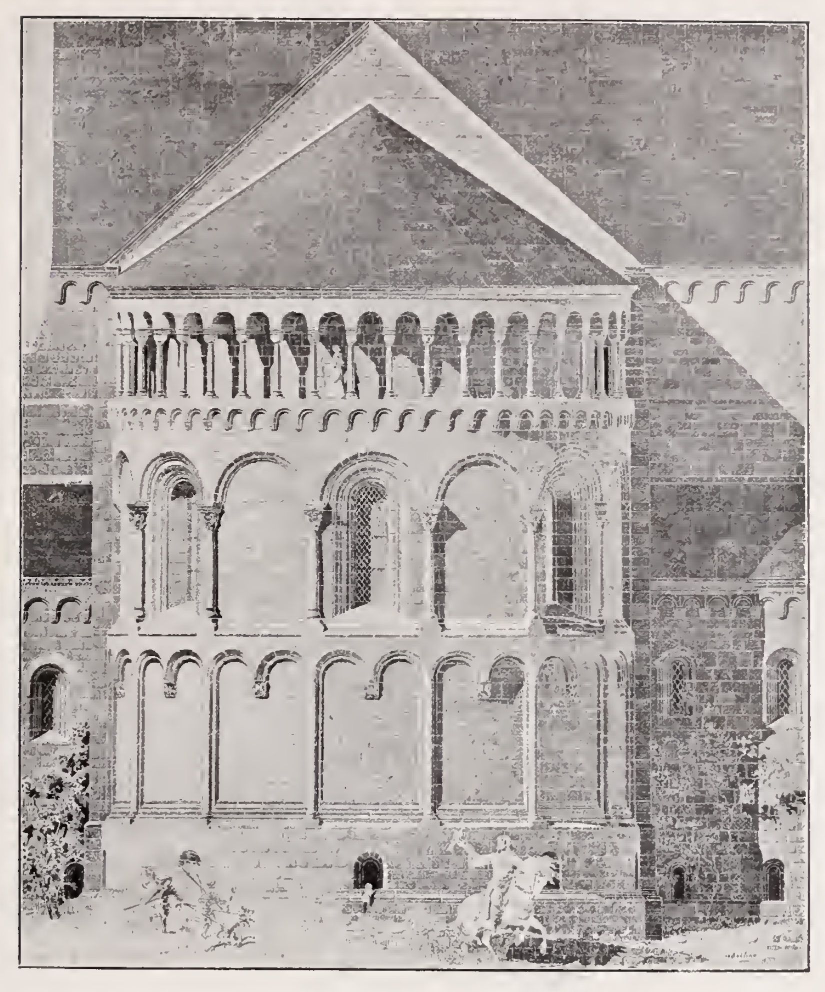

214. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.



215. Kirche zu Jerichow.

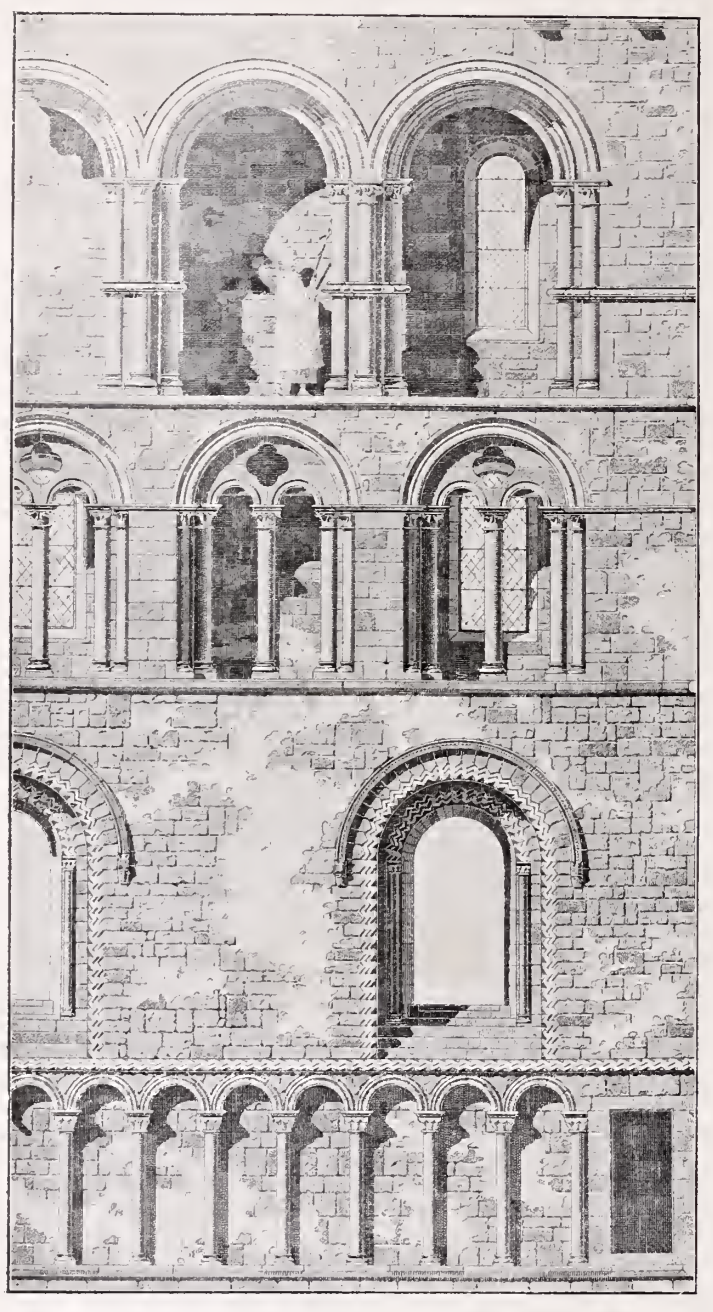
Baugebiet vorbildlich. Dem Schema der Dome in Braunschweig und Ratzeburg schloß sich im 13. Jahrhundert der Dom in Riga an.

Die skandinavischen Länder. In den skandinavischen Ländern besitzt der Hausteinbau einen mächtigen Nebenbuhler im Holzbau. Das an brauchbarem Steinmaterial arme Gebiet versorgte sich auf dem Seewege mit rheinischem Tuff. So erklärt sich die Verwandtschaft dänischer Kirchen aus der sogenannten Waldemarschen Periode (1157—1241), z. B. des aus Andernacher Stein erbauten Doms in Ribe, mit Werken der kölnischen Schule. Gleich dem Dome zu Viborg griff dieser stattliche Bau auf die am Rhein beliebte Emporenanordnung über den Seitenschiffen und brachte nächst den Blendarkaden des Chorschlusses und der Vierungskuppel noch manche Einzelheit rheinischen Baubrauches zur Geltung. Eine merkwürdige Berührung romanischer und gotischer Formen zeigt der 1191 begonnene Dom von Roskilde, dessen Chorumgang französische Anordnungsgedanken verwertete. Die Wölbung beherrscht der auch an den Arkaden begegnende Spitzbogen, während sonst überall der Rundbogen sich behauptete. Lisenen und Strebepfeiler gliedern das Äußere des nicht mehr in seiner ganzen Ursprünglichkeit erhaltenen Werkes. Der Hildesheimer Stützenwechsel findet am Ende des 12. Jahrhunderts in der Klosterkirche zu Westerwig Verwendung. In der alten Benediktinerkirche zu Ringsted und in der mit dem Loccumer Grundrisse sich berührenden Zisterzienseranlage zu Sorö verdrängte die Wölbung erst später die ursprüngliche Flachdecke. Blendarkaden und Zwerggalerie des im gebundenen System angelegten Domes zu Lund (Abb. 216) veranschaulichen vortrefflich die Abhängigkeit von rheinischen Vorbildern. Die ausgedehnte Krypta wurde bereits 1123 geweiht. Die norwegischen Dome zu Drontheim und Stavanger sind besonders von englisch-normannischen Anschauungen abhängig in der Faltenkapitellbildung (Abb. 217), in der Gesims- und Fensterdekoration mit den so charakteristischen Zickzackmotiven. Tonnen- und Halbtonnengewölbe im Mittelschiffe und in den Seitenschiffen der Kirchen in Gran und Ringsaker können nur durch französische Einflüsse vermittelt worden sein, auf die auch die Tonnenwölbung der 1191 geweihten Kirche in Gumlöse in Schonen bezogen wird.



216. Chor des Doms in Lund.

Den skandinavischen Gebieten war der Gedanke des Zentralbaues und der Rundkirchen nicht fremd. Eine sehr eigenartige Schöpfung des ersteren ist die dem 12. Jahrhundert entstammende Liebfrauenkirche in Kallundborg, in Form des griechischen Kreuzes angelegt mit mächtigem Vierungsturme und vier über den polygonal abschließenden Kreuzarmen angeordneten Nebentürmen. Den Zentralbaugedanken vereinigt mit der Idee der Doppelkapelle sehr originell die Heilige Geistkirche in Wisby auf Gotland (Abb. 218), in jener alten Hansastadt, innerhalb deren Mauern einige der achtzehn zumeist in Ruinen liegenden Kirchen noch in die romanische Epoche zurückreichen. Die Heilige Geistkirche kombiniert den quadratischen Mittelraum der Rundkirche in Bjernede mit dem Achtecksgrundrisse und der Chorbildung der Kirche von Storehedinge. Nylarskirche und Österlarskirche (Abb. 219) veranschaulichen den Bornholmer Rundkirchentypus am besten. Die teilweise stattlichen Türme sollten in erster Linie Verteidigungszwecken dienen, worauf vor allem die Wehrgangsüberreste hinweisen; mit der strengeren Betonung der Kirchlichkeit trat der Verteidigungscharakter mehr zurück. Die von dem sächsischen Provinzialismus so bevorzugte zweitürmige Fassade, welche ja nur eine künstlerische Bewältigung der schwerfälligen Westturmmasse darstellt, begegnet in ihren ersten Stadien an den Kirchen von Fjenneslev und Maglebŋ, mit weiterer Auseinanderrückung der Türme in Tveje Merlöse. Gotland kannte frühe auch zweischiffige Anlagen, deren Gedanken eigentlich schon die zwischen 1000—1022 angesetzte Petrikirche in Sigtuna mit ihrer



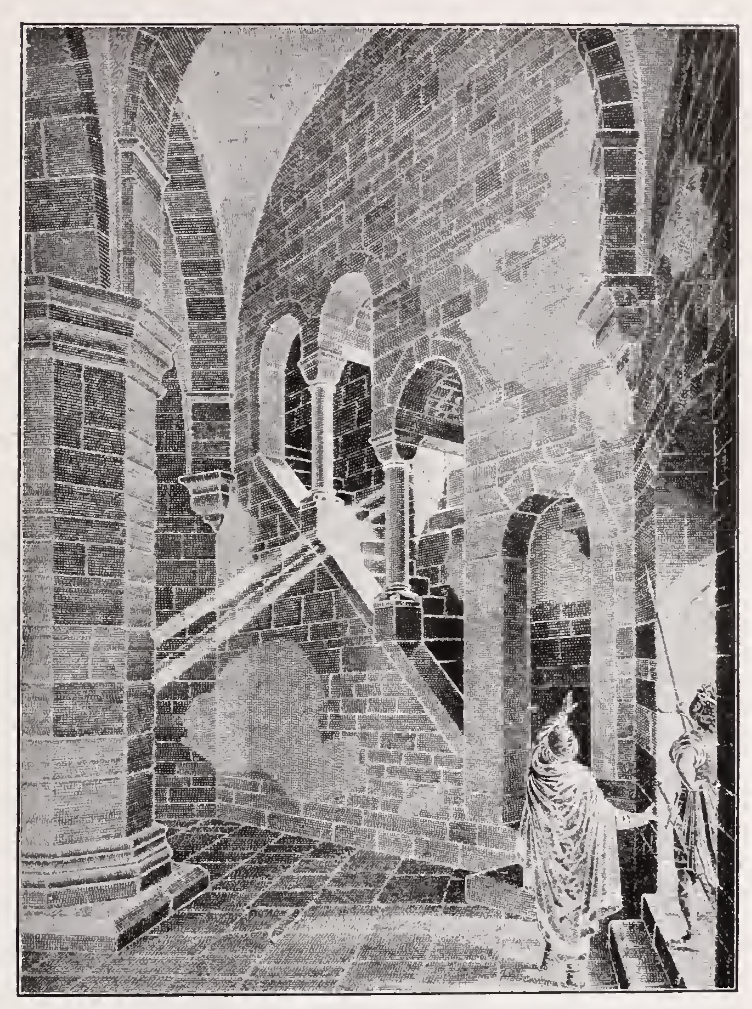
217. Der Dom zu Drontheim.

Langhausteilung ebenso wie Aa betonte. Ein treffliches Beispiel einer einschiffigen Landkirche ist die 1150—1160 errichtete Kirche in Wä mit einfacher Apsisdekoration durch Halbsäulen und Rundbogenfries.

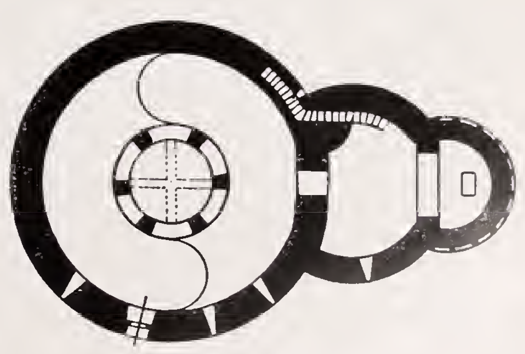
Seit dem 12. Jahrhundert vermittelten die direkt aus Citeaux und Clairvaux sowie von England herbeigezogenen Zisterzienser, welche in Alvastra, Wreta und an anderen Orten sich niederließen, fremdländische Einflüsse. In Warnhem führten sie um die halbkreisförmige Apsis einen Chorumgang mit einem zwischen die Strebepfeiler eingerückten Kapellenkranz und näherten sich in den Portalen Vorbildern der Normandie.

In hohem Grade überrascht die Nachahmung antiker Motive. Vereinzelt wird in Drontheim das jonische Kapitell (Abb. 220) nachgebildet, weit häufiger im Dome zu Lund das korinthische und das Kompositakapitell, bald mit mehr Freiheit, bald mit mehr Treue, ab und zu auch wie in Dalby ohne besonderes Verständnis und ohne viel Geschmack. In die Krypta zu Lund dringt sogar antikisierende Gesimsbehandlung ein, die mit Vereinfachung vereinzelter Glieder noch andere Teile desselben Bauwerks schmückt. Diese Berührung mit der Antike (Abb. 221) überrascht außerordentlich bei der sonst so ausgesprochenen Selbständigkeit der nordischen Ornamentik, deren Motivenreichtum mit den phantastischen Bandverschlingungen, Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen eigentlich auf Akanthusanleihen gar nicht mehr angewiesen ist. Das größte Interesse nehmen schließlich die norwegischen Stabwerkkirchen in Anspruch. Mögen sie auch nicht dem frühen Mittelalter angehören, so vertreten sie doch eine uralte Bildungsstufe und bieten eine gute Anschauung von der ursprünglichen, auch in Deutschland verbreiteten Holzarchitektur. Noch stehen in Norwegen mehrere mittelalterliche Holzkirchen, so in Urnes, Hitterdal, oder jene von Gol bei Schloß Oskarshall aufrecht; eine der ältesten, jene zu Vang bei Drontheim

(Abb. 222), wurde 1844 nach Schlesien versetzt, wo sie auf völlig heimischem Boden steht, da auch in Oberschlesien wie in den benachbarten slavischen Landschaften der Holzbaustil sich erhalten hat. Als besonders charakteristische Anlage wurde die Kirche in Borgund gepriesen. Den Kern der aus dem skandinavischen Bauernhause sich entwickelnden Anlageform bildet ein von Holzsäulen getragenes beinahe quadratisches Langhaus, an das sich östlich der Chor anschließt. Umgänge fassen den die Basilikateilung verwertenden Hauptraum ein, und zum besseren Schutze zieht sich überdies eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenstern versehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich steigt dieser gleichsam in Absätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumstämme, deren Fugen mit Moos verstopft wurden, hätten das Aussehen der norwegischen Holzkirchen gar dürftig gestaltet, wenn nicht die Schnitzkunst, die jahrhundertelang die alten Band- und Schlangenmuster (Abb. 223) wiederholte, und die Farbe für den Schmuck gesorgt hätten. Die Reiswerkkirchen sind eine ausgesprochen nationale Bauweise Norwegens, die mit der vollendeten Schiffsbaukunst der Bevölkerung in einer gewissen Wechselbeziehung steht und derselben nicht nur die meist kielförmige Dachbildung, sondern auch die besondere Art des Einspundens, Einzapfens und der Bugverbindungen entlehnt. Daneben konnte die Errichtung von Rundkirchen auf norwegischem Boden nicht aufkommen. Die schwedischen Holzkirchen bevorzugten die im östlichen Europa vorherrschende Blockhauskonstruktion.


218. Die Heil. Geistkirche in Wisby.

England. Holzbauten bildeten auch in England ursprünglich die Regel. Anklänge an den Holzbau, den man frühe als „opus Scoticum“ oder „mos Scotorum“ bezeichnete, lassen sich an den Steinwerken der frühromanischen Periode in England in großer Zahl ent-


219. Österlarskirche.



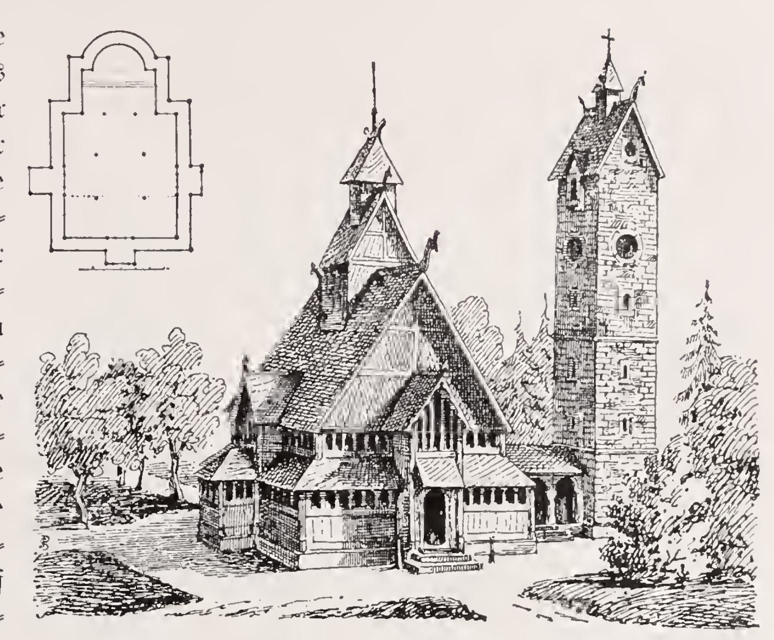
220. Jonisierendes Kapitell in Drontheim.

decken. Der Name „romanischer Stil" wird hier übrigens selten gebraucht. Man zieht vor, von einem angelsächsischen Stile, der namentlich nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normannischen, der seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrscht, zu sprechen. Reste aus der sächsischen Zeit sind insbesondere in Lincolnshire und Yorkshire noch nachweisbar: Türme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerstücke. Mit den Normannenfürsten kamen auch baulustige Bischöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Tätigkeit begann, die der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es scheint, daß die aus Frankreich berufenen Baumeister mit der sächsischen Überlieferung nicht vollständig brachen, sondern sich der in England herrschenden Bausitte vielfach anpaßten, gerade so wie es bei Einführung des gotischen Stils später geschah. So bildet der sogenannte normannische Stil den Mittelpunkt in der Baugeschichte Englands.

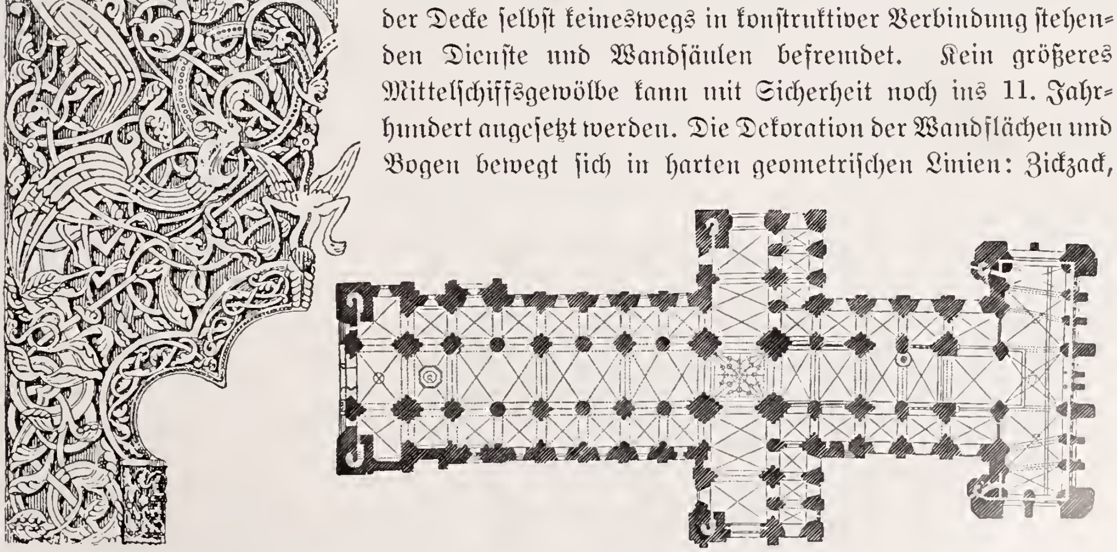


221. Nordportal des Doms zu Lund.

Im Grundrisse machen sich die große Länge der Kirchen, das starke Vortreten des mitunter zweischiffigen Querhauses über das Langhaus und schon frühe der geradlinige Chorschluß bemerkbar (Abb. 224). An der Anlage kolossaler Krypten findet man Geschmack. Über den dicken, kurzschäftigen Rundsäulen der Schiffsarkaden, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechseln, zieht sich eine Empore hin (Abb. 225), die sich mit kräftiger Bogenarchitektur gegen das Mittelschiff zu öffnet. Eigenartig ist die Bildung der Kapitelle durch aneinandergereihte kleine Würfel an den Arkaden der Kathedrale von Peterborough (Abb. 231). Das zur charakteristischen Besonderheit werdende gefältelte Kapitell, gleichsam aus einem Kranz von Kegeln zusammengereiht (Abb. 226), sollte offenbar als gefälligere Abart des Würfelkapitells seine Plumpheit verringern. Trotz der vertikalen Gliederung durch die vom Fußboden bis zur Decke aufsteigenden Dienste wird dennoch nur eine mäßige Höhe erzielt, der Eindruck des Wuchtigen und Gedrungenen durch die scharf im horizontalen Sinne abgegrenzte äußere Architektur und den schwer lastenden Vierungsturm verstärkt. Charakteristisch für England ist das große Fassadenfenster, das sich schon in der normannischen Bauweise eindrängt (Abb. 227) und auch bei trüber Witterung genügend Licht in das langgestreckte Haus fallen läßt. Die Decke des Mittelschiffes ist gewöhnlich flach aus Holz hergestellt, was eigentlich beim Anblick der sonst für Einwölbungszwecke bestimmten, hier jedoch mit der Decke selbst keineswegs in konstruktiver Verbindung stehenden Dienste und Wandsäulen befremdet. Kein größeres Mittelschiffsgewölbe kann mit Sicherheit noch ins 11. Jahrhundert angesetzt werden. Die Dekoration der Wandflächen und Bogen bewegt sich in harten geometrischen Linien: Zickzack,



222. Kirche Vang im Riesengebirge.



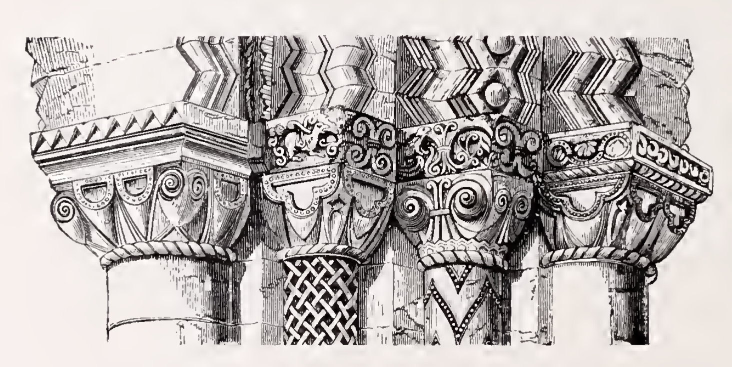
223. Ornament von der Kirche Vang.

224. Kathedrale zu Durham



225. Mittelschiff der Kathedrale in Durham.

Rauten, Schuppen, gebrochener Stab, Zinne (Abb. 228) und zeigt nur selten Pflanzenformen. Die strotzende Häufung plastischer Zierdetails an Fassaden, Fenstern und Portalen drückt fast mehr, als daß sie diese Bauteile minder schwerfällig und derb erscheinen läßt. Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von dem noch einzelne Teile (in der Krypta, dem westlichen Chore und den Türmen) sich erhalten haben (Abb. 229). Im 12. Jahrhundert nimmt die Architektur, durch die zahlreichen Ansiedelungen der hier gern die flachen Holzdecken beibehaltenden Zisterzienser gefördert, einen namhaften Aufschwung, der sich ohne Unterbrechung im folgenden Zeitalter fortsetzt. Dadurch gewinnt die englische Architektur einen einheitlichen Charakter. Die Mehrzahl der Kathedralen — nicht selten waren sie mit Abteien verbunden — weist Bestandteile aus der normannischen Periode auf. Die Reihe beginnt mit St. Albans und Gloucester, in welch letzterer Kathedrale ebenso wie in Winchester und Worchester eine stattliche Krypta angeordnet wurde. Als weitere Glieder folgen Durham, 1093—1128 gebaut, Ely (Abb. 230), Peterborough (Abb. 231), Chichester, Lichfield und andere. Erweiterungen, An- und Umbauten, wie z. B. die sogenannte Galiläa (Vorhalle) in der Kathedrale zu Durham (Abb. 232), die allein unter den englischen Bauten in romanischen Formen gewölbt ist, finden sich wohl später, änderten aber das Gepräge der Kirchen nicht so wesentlich, wie dieses in anderen Ländern geschah. Überaus stimmungsvoll präsentiert sich



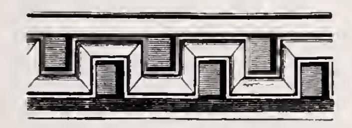
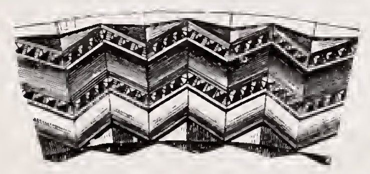
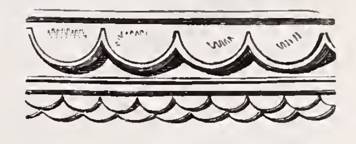
226. Kapitelle von St. Peter zu Northampton.

das prächtige normannische Treppenhaus in Canterbury, ein höchst originelles Bauwerk hart an der Grenze kirchlicher und profaner Kunst (Abb. 233).

Frankreich. Die Blütezeit der französischen Architektur des Mittelalters fällt erst in die gotische Periode seit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts. Allein nimmer hätte sich diese Blüte ohne eine längere und stetige Bautätigkeit in der romanischen Zeit so glänzend entwickeln können, die auch von den Urkunden bestätigt wird. Diese erzählen von dem Neubaue oder von umfassenden Restaurationen zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Die frühmittelalterliche Architektur Frankreichs entwickelte sich ebenso großzügig und abwechslungsreich wie jene Deutschlands, wobei die romanischen Bauten in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung entgegentreten wie in den südlich gelegenen Landschaften, was auf zwei Umständen beruht. Die nördlichen Provinzen entfalten im späteren Mittelalter die reichste Bautätigkeit, der natürlich viele ältere Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die südlichen Landschaften, durch Sprache, Recht, Überlieferung und Abstammung von den fränkischen Provinzen unterschieden, die Kunstpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher abgebrochen.


227. Kirche zu Tewkesbury. Westfront.

Die Bauzeit der meisten romanischen Kirchen reicht bis ins 12. Jahrhundert hinein: die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen der Provence, Auvergne, auf altem aquitanischem und burgundischem Boden uns entgegentritt, sind aber gewiß schon im vorhergehenden Jahrhundert festgestellt worden. Schwerlich hätten sonst die einzelnen Provinzen sich zu so klar und bestimmt ausgebildeten Baugruppen zusammenschließen, und hier Haupttypen unbestrittene Herrschaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landschaft richteten




228. Normannische Bogen- und Friesornamente.

sich gern die Kirchen der kleineren Städte. So ist die Kirche St. Lazaire in Autun das Muster für Beaune, Vienne und Lyon, die Kathedrale in Angoulême das Vorbild für St. Caprais in Agen, für die Abteikirche von Fontevrault, ja für die ganze Charente geworden. Diese Folgsamkeit deutet eine stetige längere Kunstübung an.

Die Grundrißlösung und die Gewölbebildung französischer Bauten bieten mannigfache und interessante Abwechslung; in beiden finden sich entwicklungsfähige Keime, welche vollauf erklären, daß gerade Frankreich die Wiege einer neuen Stilbewegung, der Gotik, werden mußte.



229. Kathedrale zu Canterbury. Normannischer Turm.

Nach den beiden großen Sprachgebieten der Langue d'oeil und der Langue d'oc scheiden sich die Geltungsbezirke der an der flachen Holzdecke festhaltenden und der gewölbten Kirchenbauten. Die flachgedeckten Basiliken scheinen in Südfrankreich sich geringer, im Loirebecken jedoch noch bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts allgemeiner Verbreitung erfreut zu haben. Am Unterlaufe der Loire fand bald die einschiffige Saalkirche Aufnahme, die in der Touraine, in Anjou und im nördlichen Poitou auch für große Kirchenanlagen maßgebend wurde. In der 1008—1012 erbauten Abteikirche Beaulieu bei Loches spannte sich die Decke über einem 14,4 m breiten Raume. Der Flachdecke, die im Orleannais sich lange zu behaupten wußte, blieben auch viele Dorf-, Pfarr- und kleinere Klosterkirchen Nordfrankreichs bis zur Frühgotik treu. Paris und Reims waren förmliche Mittelpunkte des Baubrauches. Natürlich verband sich mit dem System der flachgedeckten Basilika bald auch jenes der gewölbten, als das Mittelschiff die Flachdecke beibehielt, während man Chor und Seitenschiffe einwölbte. Dies Kompromiß mußte auf bestimmte Fragen des Aufbaues seine Rückwirkung äußern, indem mit den Fortschritten der Seitenschiffswölbung die Säule allmählich vom Pfeiler verdrängt wurde. Wichtige Entwicklungsglieder dieser Gruppe waren nächst der allerdings später durchgreifenden Veränderungen unterzogenen Kathedrale St. Cyr von Nevers (910—1028) die Martinskirche in Tours und der von ihr beeinflußte Bau St. Sernin in Toulouse.

Ein überaus gestaltungsfähiges Motiv, das die romanische Kunst Frankreichs dem mittelalterlichen Kirchenbaue selbständig erschloß, war die zuerst in Westfrankreich geschickt gelöste Anordnung eines die Seitenschiffe fortsetzenden, mit offenen Bogenstellungen den Rundchor umziehenden Umganges und der letzteren begleitenden, ausstrahlenden Kapellen (Abb. 234 und 235), die wohl zunächst für die Aufstellung einer größeren Anzahl von Altären berechnet waren.

Der neue Anordnungsgedanke, der die französische Baukunst in der Folgezeit noch so reich befruchtete, blieb ein spezifisch französischer, der selbst in der Provence und in der Normandie wie in Deutschland oder Italien nur ganz vereinzelt, in dem baugeschichtlich von Frankreich so stark abhängigen Spanien dagegen mehr Anklang und Verwendung fand.

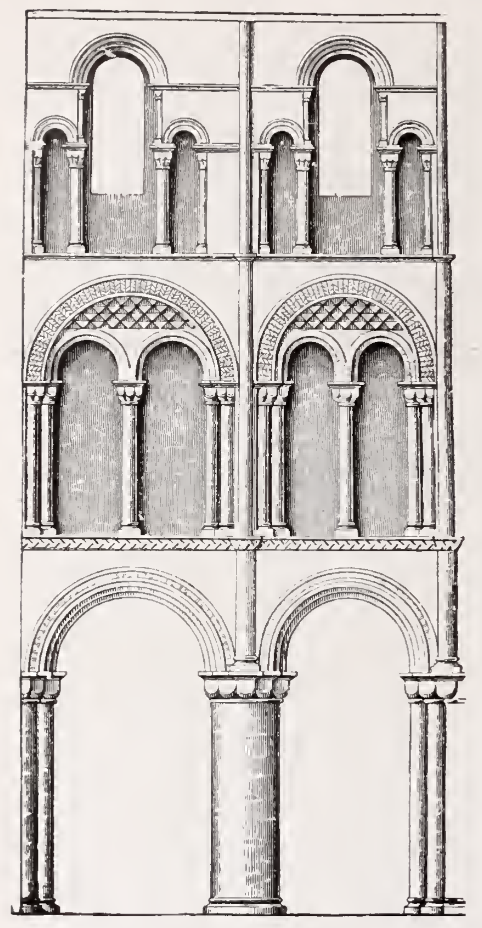


230. Tür von der Kathedrale zu Ely.

Wenn man den Ausgangspunkt für diese zuerst im 9. Jahrhundert bei St. Martin in Tours feststellbare Chorkapellenanordnung augenblicklich in den Kirchen und Klöstern Ägyptens zu suchen geneigt ist, so vermag das wohl an dem Verdienste Frankreichs um die Einführung und Verwendung dieses Motivs in der Kunst Europas kaum viel zu ändern. Von der Verwendung der Flachnischen in der Hauptapsis orientalischer Kirchen ist freilich zum entwickelten Chorumgange mit vorgelagertem Kapellenkranze doch noch ein sehr weiter Weg.

Kloster Cluny war zunächst für eine andere, im 11. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sich rasch verbreitende Chorbildung maßgebend, nämlich für den geradlinig verlaufenden Chorschluß und rechteckige Nebenapsiden. Diese namentlich in Burgund beliebte Anordnung fand auch über Frankreich hinaus Anklang, gewann durch das nach dem Muster von Cluny reformierte Hirsau innerhalb des Hirsauer Kongregationsverbandes einen bestimmten Einfluß auf die Baubewegung in Deutschland und wurde durch den berühmten Abt Wilhelm des Klosters St. Bénigne in Dijon nach der Normandie übertragen, wo die Chorpartie der Klosterkirche in Bernay mit der Aureliuskirche in Hirsau die genaueste Übereinstimmung zeigt.

Da die Baubestrebungen Frankreichs in der romanischen Zeit hauptsächlich auf die Ausbildung der gewölbten Basilika gerichtet waren, so erklärt sich das verhältnismäßig seltene Vorkommen von Zentralanlagen. Bis ins Jahr 1001 reicht die vom Abte Wilhelm begonnene Rotunde von St. Bénigne in Dijon zurück, deren Krypta noch erhalten ist. Für diesen Bau



231. System der Kathedrale zu Peterborough.

und für die Kirche in Charroux im Poitou, die gleichfalls ein Langhaus an die Rotunde anschob, war die Kirche des heil. Grabes vorbildlich. Den auch in der Bretagne bekannten Zentralbautypus bevorzugte im Hinblick auf den Felsendom auf Moriah der Templerorden, der in seinem abendländischen Hauptsitze Paris einen Rundbau mit zweigeschossigem Umgang errichtete. Die Tempel zu Laon (Abb. 236) und Metz wählten den Achtecksgrundriß mit Beigabe einer Vorhalle und mit einem besonderen Altarhause.

Im allgemeinen wandten die Mitte und der im Banne des Basilikagedankens bleibende Norden des Landes mehr einer reichen Planbildung und wirkungsvollen Gruppierung des inneren und äußeren Aufbaues ihre Aufmerksamkeit zu, während im Süden unter Nachwirkung der Antike die im allgemeinen als höchstes Ziel architektonischen Schaffens betrachtete Raumgestaltung an erster Stelle blieb. Das bewußte Studium der Antike, das die Bildung einzelner Bauglieder beeinflußt, begann gegen Ende des 11. Jahrhunderts am frühesten in der Provence, in anderen Landstrichen erst im zweiten Viertel des zwölften.

Was der Baubewegung Frankreichs, die einer alle Anforderungen befriedigenden Lösung des Wölbungsproblems zusteuerte, einen großen Zug verlieh, war die Lebhaftigkeit der Beteiligung der verschiedenen Landschaften, die bei einer großen Fülle bedeutender Bauunternehmungen zahlreiche wertvolle konstruktive und ästhetische Entdeckungen machten. Schon im 11. Jahrhundert kannte Südfrankreich Keilsteingewölbe mit einer gewissen Regelmäßigkeit des Fugenschnittes und hatte in seinen Formenschatz den Spitzbogen aufgenommen, der zunächst das Gewölbe beeinflußte, ehe er auch auf die Arkaden übertragen wurde. Byzantinische Anschauungen bestimmten vereinzelt die Wölbungsformen. Seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts fand das Rippengewölbe zunehmende Verbreitung und mit der Anwendung des Schlußsteines die Möglichkeit freierer Bildung.

Den Ausgangspunkt der Bewegung bildete das Tonnengewölbe, für Südfrankreich die gegebene Wölbungsform. Sie hatte sich wie die Flachdecke zunächst mit der einschiffigen Saalkirche abzufinden, die in der Provence, in Aquitanien und Septimanien sehr beliebt war. Aquitanien und Languedoc bevorzugten als Gurtträger Halbsäulen, die Provence dagegen, die frühe polygonale Apsiden verwandte, pilasterartige Vorsprünge. In der Kathedrale zu Avignon und Orange sowie in der Kirche zu Cavaillon drängte sich die Idee der Kapellenanordnung auch an den einschiffigen Saal heran, dessen in der Mauerstärke ausgesparte Nischen sich sehr leicht zu Kapellen erweitern ließen.

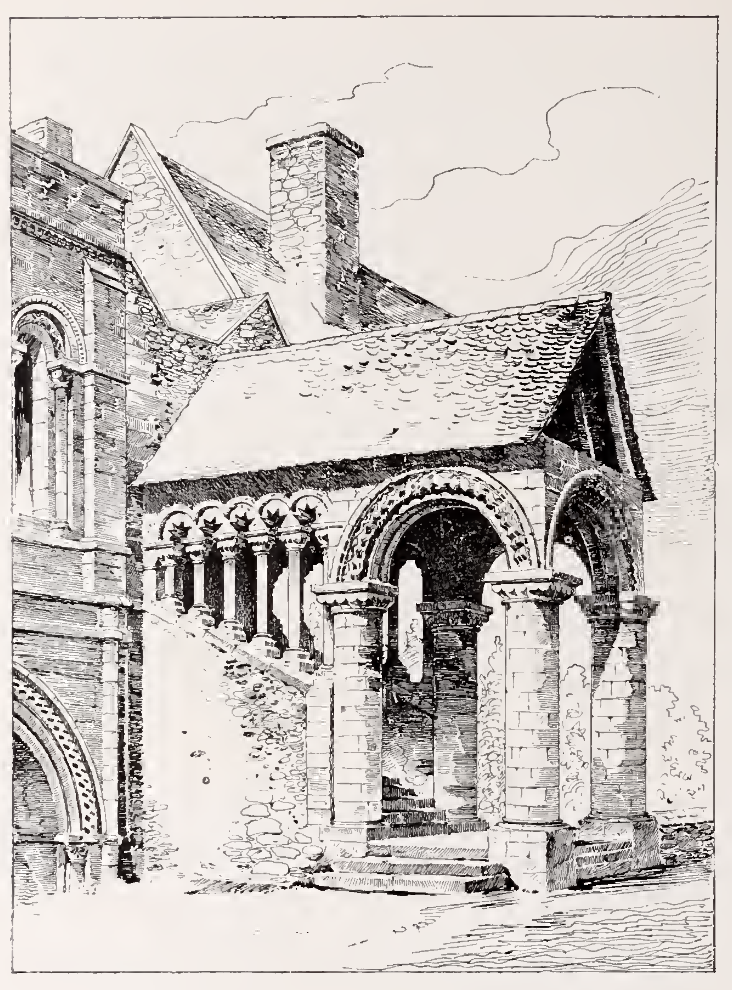
Ein anderer Typus der einschiffigen gewölbten Saalkirche entwickelte sich dadurch, daß man den einschiffigen Raum statt mit einer durchlaufenden Tonne mit aneinandergereihten Kuppeln einwölbte, was den Eindruck der Weiträumigkeit erhöhte und besonders in Aquitanien Anklang fand. Schob sich noch wie bei der Kathedrale von Angoulême oder der Abteikirche von



232. Galiläa in der Kathedrale zu Durham. (Um 1175.)

Solignac ein ähnlich behandeltes Querhaus ein, so trat der Charakter des Zentralbaues stärker in die Erscheinung, der gegen das Ende des 11. Jahrhunderts in der gewaltigen Kuppelkirche Saint-Front in Périgueux die Form des griechischen Kreuzes (Abb. 237) annahm und die künstlerisch bedeutsamste Ausreifung der aquitanischen Kuppelkirchen darstellt. Das Fünfkuppelsystem sowie die merkwürdige Pfeilerbildung mit kuppelgewölbten Durchgängen (Abb. 238) gemahnen an San Marco in Venedig, dessen Beziehungen zu byzantinischen Vorbildern außer Zweifel steht, während für Périgueux kaum daran gedacht werden kann. Immerhin haben die Übereinstimmungen wichtiger Elemente der westfranzösischen Kuppelbauten, wie der Kuppeln auf Hängezwickeln, durchbrochener Pfeiler und des Quaderbaues, mit cyprischen Denkmälern in Nikosia, Larnaka, S. Barnabé, der Vermutung eines von dorther kommenden Einflusses Raum geben lassen. Die auffällige Berührung der Turmbildung von Saint-Front in Périgueux mit dem bekannten Grabmale der Julier in St. Remy zeigt den Meister im interessanten Umgestalten antiker Motive, das auch in anderen Einzelheiten durchklingt. Die Anpassung des Kuppelbaues an das System mehrschiffiger Basiliken versuchten die kreuzförmige Basilika Notre Dame in Le Puy und die heute siebenschiffige, mit Chorumgang, Kapellenkranz und zweischiffigem Querhaus ausgestattete Kirche St. Hilaire in Poitiers. Außer dem Kuppelbau in Fontevrault ragen in diesem Denkmälerkreise noch die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtete Kathedrale St. Maurice zu Angers, in welcher der Unterschied zwischen statisch wichtigen und bloß raumabschließenden Bauteilen in einer von der Gotik völlig abweichenden Art und Weise ästhetisch verwertet ist, und St. Pierre in Poitiers hervor. Der Kuppelbau war nicht nur bei Kathedralen und Klosterkirchen, sondern auch bei kleineren Gotteshäusern beliebt.

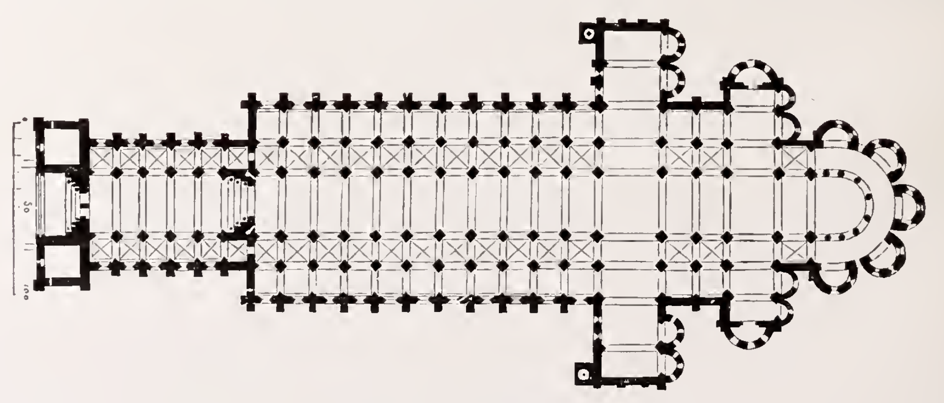
Das eigentliche Gebiet der tonnengewölbten Basilika, die im Hauptschiffe Tonnengewölbe mit Quergurten, in den Seitenschiffen rippenlose Kreuzgewölbe anordnete, war Burgund mit teilweiser Einbeziehung des Rhonegebietes und der mittleren Loiregegend.



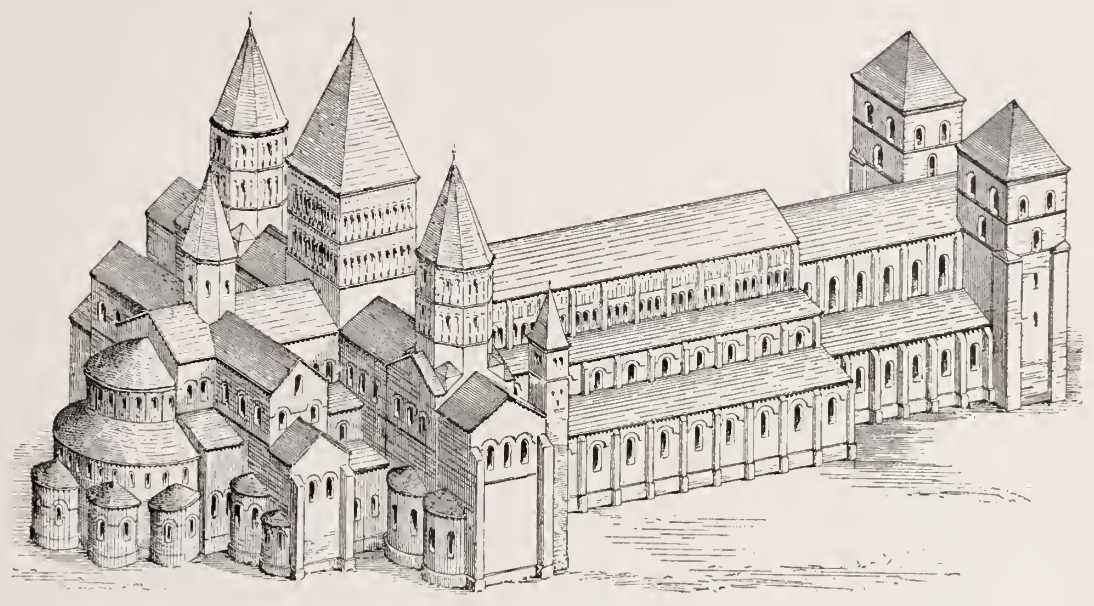
233. Normannisches Treppenhaus in Canterbury.

Die Eingliederung eines als Blindgalerie behandelten Zwischengeschosses zwischen Lichtgaden und Scheidbogen erscheint als Vorstufe des später so beliebt gewordenen Trifoiums. Burgund stützte seinen Formenapparat auf die römische Antike, deren zahlreiche Reste zur Nachahmung lockten und für die Bildung der Kapitelle, Gesimse und anderer Zierglieder die frei benützten Muster abgaben. Die Provence bekundet darin weniger Selbständigkeit und fein auswählenden Geschmack. Die römischen Stadttore in Autun und Langres wurden eine Motivenfundgrube für die Kathedralen beider Städte. Antikisierende Pilaster beherrschen die senkrechte Gliederung; auf dem Triforium in Autun findet man die Stadttorattika wieder (Abb. 239).

Eine besonders hervorragende Stellung in der jüngeren burgundischen Schule fiel der Abtei Cluny zu, deren 981 geweihte flachgedeckte Säulenbasilika einem von 1088—1131 ausgeführten Neubau weichen mußte. Als seine Meister sind die Mönche Gauzo, ehemals Abt von Beaune, und der aus Lüttich gekommene Hezilo bekannt. Die fünfschiffige Anlage mit zwei Querschiffen, mit Umgang und Kapellenkranz im Chore, mit der dem älteren Baue offenbar entlehnten tiefen Vorhalle (Abb. 234), die in Cluniazenserbauten gern nachgeahmt wurde, mit acht Türmen mußte einen großartigen Eindruck erzielen (Abb. 235), obzwar ihre



234. Grundriß der Klosterkirche in Cluny.



235. Die Klosterkirche in Cluny.

Grundrißlösung keine Neuerungen brachte. Der eigentliche Fortschritt lag in der künstlerischen Durchbildung des Aufbaues, der in den Seitenschiffen Tonnen- und Kreuzgewölbe mit der Pfeilergliederung lebendigste Beziehung gewinnen ließ. Das System von Cluny klärte sich in der Kathedrale zu Autun durch Fühlungnahme mit der Antike wesentlich ab. Sonst beschränkte sich der Einfluß der sogenannten Bauschule von Cluny mehr auf Burgund und seine Nachbargebiete und hat beim Hinübergreifen nach Deutschland und besonders auch nach der Normandie nur in der Hirsauer Kongregation eine selbständig geschlossene Weiterentwicklung erfahren.

Von hohem Interesse bleibt es, daß die geradlinig abschließende Choranordnung der älteren Klosterkirche in Cluny in derselben Zeit, als der kapellenreiche Neubau daselbst entstand, von den zur alten Einfachheit zurückkehrenden Zisterziensern wieder aufgenommen wurde. Dem Turmreichtume der Cluniazenser, mit denen sie im Verzicht auf die Krypta übereinstimmten, setzten sie die Abschaffung der Türme direkt gegenüber. Um den Chor und an der Ostseite des Querhauses mehrten sich rasch die Kapellen. Mit dem Bestreben nach Einfachheit der Gesamterscheinung paarte sich ein hoher Sinn für Zweckmäßigkeit im Technischen und Konstruktiven. Der in der burgundischen Baukunst nicht



236. Die Templerkapelle zu Laon.



237. St. Front zu Périgueux.

mehr unbekannte Spitzbogen wurde im Kreuzrippengewölbe bald mit großem Geschick und Erfolg angewendet. Gleichsam von selbst kam man dabei zu einem wohlberechneten Strebesystem, das nur das Freiliegen der Strebebogen zunächst perhorreszierte. Durchlaufende Travees über rechteckigem Grundrisse gelangten rasch zur ausschließlichen Verwendung. Auf Emporen und Triforien, auf reichere Ausschmückung der Kirche durch Gemälde, auf plastischen Schmuck wurde verzichtet, die Glasmalerei nur grau in grau zugelassen. Es steckt in der Zisterzienser-Bauweise vieles, was die französische Gotik eigentlich erst zum Ausreifen brachte; sie war in gewissem Sinne eine Vorläuferin der letzteren, die auch in anderen Ländern dem Eindringen und der Anwendung der Gotik durch weit ausgebreitete Beziehungen die Wege gebahnt hat, aber erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Aufgabe als gelöst betrachten darf. Denn ihre Schöpfungen gaben immer mehr die zisterziensischen Sondertypen auf und verwerteten die Gedanken der großen französischen Kathedralen. In der wahrscheinlich 1128 gegründeten Kirche Vaux-de-Cernay, nördlich von Paris und in der burgundischen Klosterkirche von Fontenay (Abb. 240) sind die ältesten Typen der Hauptklöster Citeaux und Clairvaux erhalten, von denen sich Pontigny als eine Anlage großen Fortschrittes wesentlich unterscheidet. Einzelne Landschaften übertrugen auf den Zisterzienser-Grundriß die Sonderart ihrer Wölbungsgepflogenheit; so begegnen in den aquitanischen Klöstern Boschaud, La Couronne, La Souterraine und Orazine Kuppeln, Tonnen- und angevinische Kreuzgewölbe, in der Provence und im Languedoc tonnengewölbte Hallen in Fontfroide, Silvacanne oder Thoronet. Die fast gleichzeitig mit den Zisterziensern sich rasch verbreitenden Prämonstratenser, die einer reicheren Kirchenausschmückung nicht abhold waren, erlangten für die Baubewegung des Mittelalters nicht entfernt die Bedeutung der Zisterzienser. Sie ordneten die nicht vor-

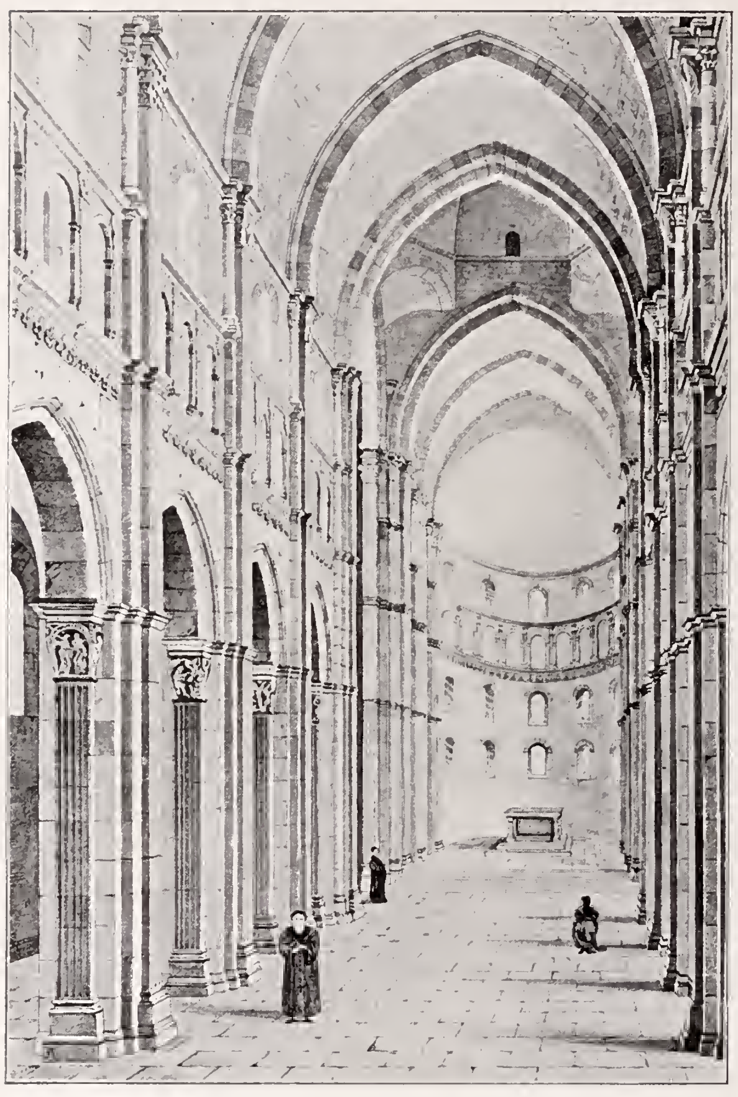


238. St. Front zu Périgueux.

springenden Kapellen des Kapellenkranzes in einen geschlossenen Halbkreis ein, der am frühesten bei der 1163 geweihten Prämonstratenserkirche Dommartin begegnet.

Der französische Gewölbebau hatte eine ausgesprochene Vorliebe für Hallenkirchen, die nach dem Vorbilde der Römerbauten auf das Basilikaschema den Grundsatz einer möglichst gleich hohen Einwölbung des ganzen Langhauses ohne besonderes Überragen des Mittelschiffes übertrugen. Schon im 10. Jahrhundert im Rhonetale auftauchend, beherrschte dieser Gedanke bald die Bautätigkeit der Mittelmeersgestade bis nach Spanien hinab. Es kam bei dem Hallenkirchenbau vor allem auf die direkte Widerlagerung des Mittelschiffsgewölbes durch Wölbungen der Seitenschiffe an, eine Aufgabe, die verschiedenartig erfolgreich gelöst wurde. Die wenig vortretenden, in der Auvergne wie im Poitou oft ganz fehlenden Strebepfeiler sind nach Römervorbild durch Pilaster ersetzt, die Blendbogen verbinden. Das Streben nach Weiträumigkeit tritt in dem Mittelmeergebiete mehr als im Westen hervor, die Betonung des Mittelschiffes gegenüber den Seitenschiffen entschieden zurück. In Südfrankreich verlor die Hallenkirche seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts an Geltung; im Westen erhielt sie sich auch über die Mitte desselben hinaus. Die in dieser Baugruppe beliebte reiche Fassadendekoration veranschaulichen Notre Dame la Grande in Poitiers (Abb. 241) und die Nikolauskirche in Civray, die bereits perspektivischen Künsteleien nicht abhold sind. Die vom König Heinrich II. von England 1161 begonnene, durch einheitliche Raumwirkung ausgezeichnete Kathedrale von Poitiers vermittelte den Hallenkirchengedanken der französischen Gotik.

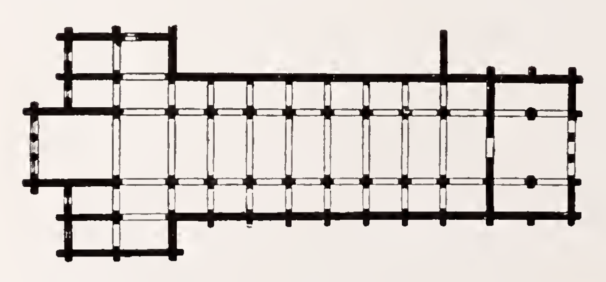
Hallenkirche und Basilikaschema wurden in Westfrankreich bald zu einer Kompromißbildung hingedrängt, welche die Konstruktionsvorteile der ersteren einem sonst allgemein gültigen Typus dienstbar machen wollte. Man glaubte dies durch zweigeschossigen Aufbau der Seitenschiffe erreichen zu können. Der Chor hielt an dem säulengetragenen Umgange und den ihn begleitenden Kapellen fest. Die fünf ungleich hohen Abteilungen des Querhauses mit gewaltiger Steigerung der Vierungshöhe verwenden Kloster- und Tonnengewölbe. Die Pfeiler sind eng gestellt, die Beleuchtung unzureichend, da die Oberteile des Mittelschiffes zu schwach erhellt werden. Das eigentliche Geltungsgebiet dieses Typus ist die Auvergne, nach der auch die Wölbungsart der an das Mittelschiff anschließenden zweigeschossigen Seitenschiffe das auvergnatische Gewölbesystem benannt ist. Über den kreuzgewölbten Seitenschiffen ziehen sich Emporen



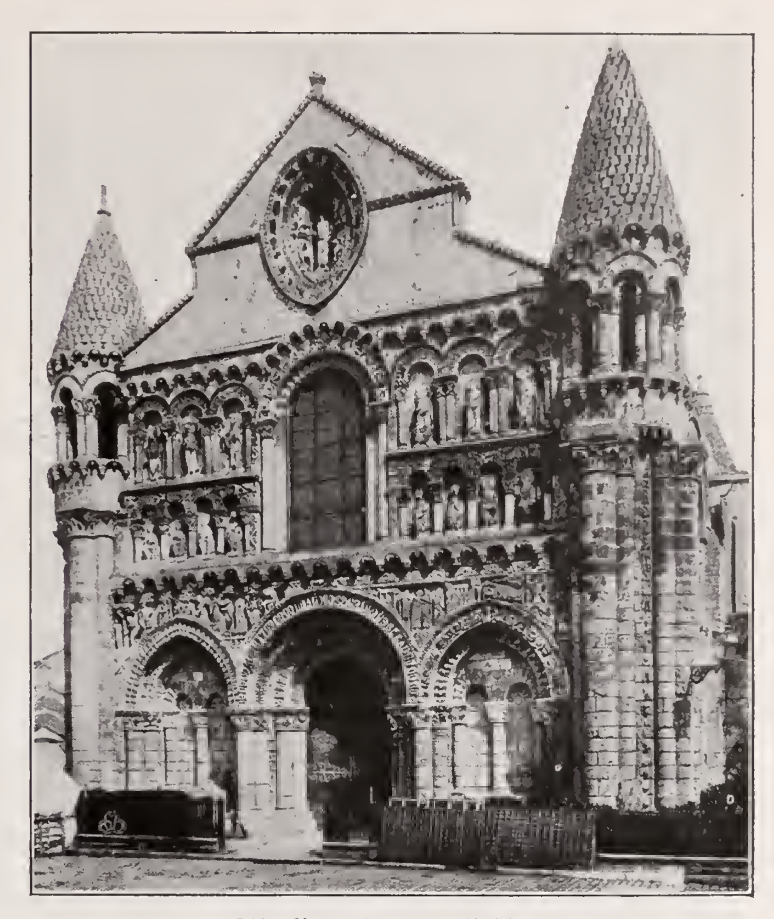
239. Inneres der Kathedrale zu Autun.

hin, deren Halbtonnenwölbungen den Druck der Mittelschiffsgewölbe auf die Umfassungsmauern (Abb. 242) hinüberleiten. Ein besonders charakteristisches Werk des auvergnatischen Systems ist die weithin als mustergültig betrachtete Kirche Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand (Abb. 243), deren Thema Saint Paul in Issoire (Abbild. 244) in höherem Sinne weiter entwickelte. Für die Abteikirche in Conques wurde St. Sernin in Toulouse vorbildlich, fünfschiffig mit dreischiffigem Querhause und stattlichem Vierungsturme. Hier wich man jedoch bereits mehrfach von den auvergnatischen Eigentümlichkeiten ab, die auch St. Etienne zu Nevers mit der selbständigen Beleuchtung des Mittelschiffes überwindet. Außerhalb der Auvergne verwenden Burgund und das Rhonegebiet, Nivernais, Limosin, Berry und Bourbonnais sowie der Südwesten von Languedoc die Halbtonnen, deren Gebrauch in der Westschweiz, so bei der Johanneskirche in Grandson, gar nicht überrascht.

Von den Kreuzgewölben der Seitenschiffe war zu ihrer Anwendung im Mittelschiffe eigentlich nur ein Schritt. Man tat ihn am konsequentesten zunächst in Frankreich, ohne dabei mit den anderen Gepflogenheiten ganz zu brechen, so daß in einzelnen Gebieten, wie in Burgund, Süd- und Westfrankreich Kreuzgewölbebasiliken mehr vereinzelt begegnen. Für das Mittelschiff bevorzugte man bald das Kreuzrippengewölbe, indes die Seitenschiffe am einfachen Kreuzgewölbe festhielten. In einem ganz bestimmten Zusammenhange mit dem gebundenen Systeme des Grundrisses setzten die sechsteiligen Rippengewölbe ein, die dadurch entstanden, daß auch auf die früher nur als Arkadenträger funktionierenden Zwischenpfeiler, die zur vollen

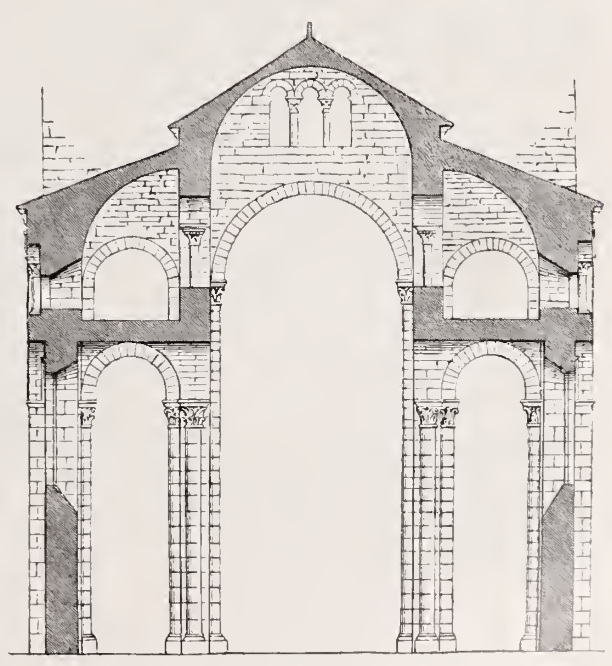


240. Zisterzienserkirche von Fontenay.


241. Notre Dame zu Poitiers.

Mittelschiffshöhe emporgeführt wurden, Zwischenrippen aufgesetzt wurden. Anjou und Poitou beteiligten sich am hervorragendsten an der Einführung und Ausgestaltung angevinischer Gedanken, die nächst St. Aignan besonders in der 1158 geweihten Kathedrale von Le Mans schon ungemein ausgereift erscheinen. Noch bedeutender ist die Abteikirche in Vezelay mit ihrer etwas später erbauten Vorhalle. Die Picardie verhielt sich gegen die Ausführung sechsteiliger Gewölbe ablehnend.

Im Zusammenhange mit der westfranzösischen Architektur entwickelte sich ziemlich frühe eine mehr selbständige Richtung der Normandie. Sie entlehnte von den Cluniazensern Choranlage und doppeltürmige Fassade und steuerte schon im 11. Jahrhundert zielbewußt der Lösung des Problems der vollständig kreuzgewölbten Basilika zu, die ihr am Beginn des 12. Jahrhunderts gelang. Übersichtlichkeit der Anordnungsgedanken, Klarheit aller Grundrißverhältnisse, Regelmäßigkeit und nachdrücklichste Betonung aller struktiv wichtigen Glieder, Gefühl für Raumwirkung und ansprechende Massenbewältigung zeichnen die Schule aus. Das gebundene System bestimmte die Langhausentfaltung der in Form des lateinischen Kreuzes angelegten Basilika mit gradlinig schließenden Nebenchören; seine Verwendung begünstigte, je mehr der ursprüngliche Stützenwechsel sich mit den Wölbungsfortschritten verlor, die Einführung der sechsteiligen Gewölbe. Triforien beleben die Mittelschiffswände. Die Ornamentik verwertet


242. Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand. (Querdurchschnitt.)



243. Inneres von Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand gegen Westen.

manchmal überreich die auch in England gebräuchlichen, oben bereits erwähnten Motive, die den Ausstrahlungsgedanken etwas einseitig betonen. Die Überreste der noch den Stützen-



244. Saint Paul in Issoire.

wechsel festhaltenden Abteikirche von Jumiegès (1040—1067) sind das älteste Werk des normannischen Systems, das in der Abteikirche von Bernay noch nicht abgeschlossen war. Das Hervorragendste leistete normannische Baukunst in dem 1077 geweihten Langhause von St. Etienne in Caen. Die hier geltenden Anschauungen bestimmten die Ausführung der Kirchen St. Nicolas und Ste. Trinité zu Caen (Abb. 245).

Mit den französischen Kathedralen wetteifern an architektonischer Schönheit einige Kreuzgänge, so in Le Puy, St. Trophime zu Arles (Abb. 246) und Moissac. Ein hochorigineller Überrest klösterlicher Architektur ist die mit kegelartigem, zugleich als Rauchfang dienendem Dache bekrönte Küche der Abtei Fontevrault, die von dem Chorschlusse der Kirchen die Anordnung der drei Apsiden für die Ofenaufstellung herübernahm (Abb. 247). Ungewöhnlicher Seltenheitswert kommt auch der die Arkadenanordnung der romanischen Palasbauten (Abb. 248) verwertenden zierlichen Singschule an der Kathedrale in Lyon zu. Eine geradezu überraschende Herübernahme der Baugedanken persischer Grabtürme begegnet bei den beiden, durch ihre schlanke Schlichtheit überaus wirksamen Totenleuchten des 12. Jahrhunderts auf



245. Inneres von Ste. Trinité zu Caen.

den Friedhöfen von Cellefrouin und Fenioux; beide Male wie bei dem Grabturme in Radkān bei Gutschan von einem Säulenmantel umschlossen und in einem schlanken Kegeldach (Abb. 249) endigend, jene von Cellefrouin in der eigenartigen Belebung des Dachäußeren auch an einen altsyrischen Grabturm in Has gemahnend, die von Fenioux mit dem schon der antiken Sarkophagskulptur bekannten Schuppendachmotiv, das der romanischen Turmarchitektur Frankreichs übrigens auch durch das Vorbild des Juliergrabmales in St. Remy geläufig geworden sein mochte.

Als Besonderheiten in der Ornamentik begegnen in der Provence Entlehnungen aus der Antike, wie Eierstab, Mäander, in Aquitanien neben Pflanzen- und Tiermotiven frühe Nachbildungen der menschlichen Gestalt.



246. Aus dem Kreuzgange von St. Trophime in Arles.

Ein bautechnisches Sondergebiet bildet in Südfrankreich die den Backstein verwendende Gegend am Oberlaufe der Garonne und ihrer Nebenflüsse. St. Sernin bleibt der stattlichste Vertreter dieser Richtung, der zwar für die reicheren Bauformen überall Haustein benützt, jedoch im quadratischen Formate der für die großen Mauermassen gebrauchten dünnen Ziegel wieder durch spätrömische Vorbilder beeinflußt ist.

Die Baubewegung Frankreichs, auf dessen Boden während der romanischen Epoche die mannigfachsten Einflüsse sich kreuzten, und neben der Ritterschaft ein hochentwickeltes Mönchtum der mächtigste Förderer der Kunst wurde, war ebenso lebhaft wie reich an hervorragenden Schöpfungen. Sie bereiteten würdigst die großartige Entwicklung und das siegreiche Vordringen der französischen Gotik vor, deren Geschlossenheit die naturgemäße Folge der immer mehr zur Einheitlichkeit sich durchdringenden romanischen Wölbungsversuche war; je mehr die Wölbung als konstruktives Problem Selbstzweck wurde, um so mehr hörte der Raum auf, Ziel des architektonischen Gestaltens zu sein.

Spanien. Auch Spanien war ein sehr ertragreiches Gebiet für die Kunstgeographie des Mittelalters. Der Süden stand unter maurischer Herrschaft und trieb reizende Blüten orientalischer Kunst; langsam rückte im Norden die Macht christlicher Fürsten vor, und hob sich wieder christliche Bildung. Die Werke des lateinisch-byzantinischen Stiles, der im christlichen Spanien sich dem arabisch-byzantinischen parallel entwickelte, befriedigen zunächst nur sehr bescheidene Bedürfnisse und Ansprüche, sind entweder wie Sta. Cristina zu Lena einfach saalartig oder dreischiffige Anlagen. Zu letzteren zählen die angeblich vom Könige Ramiro um 850 als Palast erbaute Kirche S. Maria de Naranco bei Oviedo (Abb. 250), deren



247. Romanische Küche der Abtei Fontevrault.

Wölbungsgurten origineller Figurenschmuck hebt, sowie die durch platten Chorschluß auffallende, 892 geweihte Benediktinerkirche San Salvador von Val de Dios. Überall begegnen die wohl germanischer Formensprache entlehnten Kerbschnittornamente, die schon bei S. Miguel de Lino (um 845) bei Oviedo sich finden, mehrfach Anklänge an die Antike oder byzantinische Einflüsse, vereinzelt mit der Verwendung des Hufeisenbogens, der namentlich an der das Langhaus von S. Miguel de Escalada bei Leon begleitenden äußeren Bogenhalle (geweiht 913) entschieden auftritt, auch das Hinübergreifen auf Formen des arabisch-byzantinischen Stiles. Die Ausführung der Tonnenwölbung verrät eine unverkennbare Ängstlichkeit derb schwerfälliger Bautechnik.

Unter dem Einflusse französischer Architektur erreichte der romanische Stil in Spanien während des 11. und 12. Jahrhunderts eine hohe Blüte. Von Cluny wie durch die Zisterzienser, von der Auvergne, Languedoc und aus burgundischem Gebiete spinnen sich die Fäden künstlerischer Beziehungen nach der pyrenäischen Halbinsel, wohin auch französische Meister schon im 11. Jahrhundert berufen wurden. Der Franzose Florin de Pituenga und der römische Meister der Geometrie, Casandro, erbauten zwischen 1088—1099 S. Pedro in Avila (Abb. 251), wo im 12. Jahrhundert unter dem Sohne Raimunds von Burgund S. Vicente begonnen wurde. Hier berührten sich bei demselben Bauwerke Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die Kuppel über der Vierung und die zweitürmige Westfassade mit der Vorhalle deuten darauf hin, daß neben französischen Einflüssen vereinzelt auch andere Geltung erlangten. Die 1123 vom Bischof Bernhard von Agen, einem Südfranzosen, geweihte Kathedrale von Siguënza berührt sich mit Einzelheiten jener in Autun und Poitiers. Das Motiv der Kuppeltürme, das vielleicht durch die in Frankreich während der Blütezeit des romanischen Stiles so beliebten Kuppelkirchen Verbreitung fand und von aquitanischem Boden herübergedrungen sein mag, erfährt früh eine eigenartige Bereicherung. Bei der Kathedrale von Zamora, die von dem französischen Bischofe, dem Benediktiner Bernardo (1125—1149) begonnen wurde, bei der Kollegiatkirche im benachbarten Toro (Abb. 252) und bei der Klosterkirche Hirache in Navarra umgeben je vier kleine Ecktürmchen den massigen Bau der Vierungskuppel. Der Chor mit den drei Parallelapsiden bei der alten Kathedrale in Salamanca, bei der die Kreuzgewölbe schon von allem Anfange an geplant waren, erzielt eine bedeutende Wirkung. Die hier vorbildlich gelöste Anordnung erfreute sich im spanischen Kirchenbaue, der außen dem Langhause wie in S. Millan zu Segovia gern Säulenhallen angliederte, einer großen Beliebtheit. Der 1091 begonnenen Kathedrale



248. Romanische Singschule an der Kathedrale zu Lyon.

in Avila geben zwei Wehrgänge über schwerem Konsolengesimse ein merkwürdig festungsartiges Aussehen, das zu der Stadtummauerung vortrefflich gestimmt ist (Abb. 253). Die Kathedrale von Santiago de Compostella, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters, seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts im Bau, entlehnt wohl St. Sernin in Toulouse die Gedanken der Anlage und des Aufbaues. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, die sich hier zeitweilig sammelten, empfingen alle Räume die größte Ausdehnung. Über den Seitenschiffen wurden noch Emporen angelegt, um das Querhaus ziehen sich ebenfalls niedrigere Seitenschiffe herum. Der gleichen Rücksicht danken nicht minder die Freitreppe und die reichgezierten, zum Eintritte einladenden Portale — den provenzalischen im plastischen Schmuck verwandt — den Ursprung. Das Mittelschiff, sowohl des Langhauses, wie des Querhauses, ist mit gegurteten Tonnengewölben, die niedrigen Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben gedeckt; über den Emporen der letzteren steigen halbe Tonnen empor (Abb. 254). Gleich den konstruktiven Teilen des Langhauses weist auch die Chorentwicklung mit halbkreisförmigem Umgang und fünf ausstrahlenden Kapellen auf ein französisches Vorbild hin. Die Kathedrale von Santiago, 1188 vollendet, wirkt nahezu ähnlich wie die großen gotischen Dome, wozu die reich gegliederten Pfeiler des Mittelschiffes wesentlich beitragen. Die Santiago de Compostella bestimmenden Anordnungsgedanken gewinnen — natürlich in bescheidenerem Maßstabe — auch Einfluß auf die 1129 begonnene Kathedrale in Lugo und auf die 1149 geweihte Kirche S. Isidoro in Leon.

Französischer oder richtiger burgundischer Einfluß macht sich geltend bei der Benediktinerkirche Santa Maria zu Ripoll. Zu besonders vornehmer Einfachheit und künstlerischer Schlicht-



249. Totenleuchte von Fenioux.

heit erhebt sich die Zisterzienserkunst in den teilweise in Ruinen liegenden Kirchen der Klöster de la Oliva (1198 vollendet), Santa Maria de Aguilar und Nostra Señora de Iranzo zu Abarzuza, das Pedro de Paris, Bischof von Pampelona, 1176 mit Mönchen aus dem französischen Kloster Scala Dei besetzte. Beachtenswerte Kreuzgänge erhielten sich in S. Juan de la Pena zu Huesca, S. Cugat del Valles (Abb. 255), ein prächtiger Kapitelsaal in Carracedo el Real.

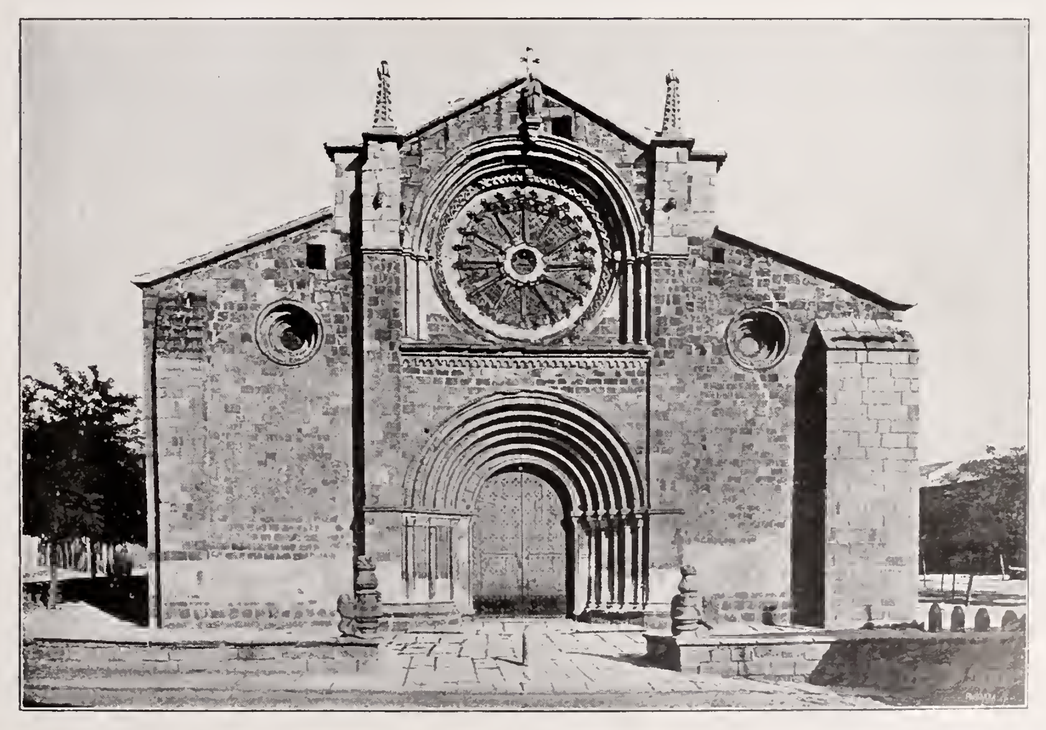
Eine besondere Baugruppe bilden die Anlagen der Templer, deren Kirche Sta. Vera Cruz bei Segovia (1204) im Hauptanordnungsgedanken mit jener in Eunate (Abb. 256) übereinstimmt. Die Nachbildung des Felsendomes auf Moriah wählt für die Zentralanlage einmal das Zwölf-, das andere Mal das Achteck und verwertet für den dreigliedrigen Chor im ersten Falle das Motiv der Chorgliederung der alten Kathedrale in Salamanca, während im zweiten nur ein einfaches Altarhaus sich anschließt. Hier wie dort ist der Zusammenhang mit Baugedanken des Tempels zu Paris, Laon (vgl. Abb. 236) oder Metz ganz evident. Sehr originell präsentiert sich die den Bau zu Eunate umgebende Arkade. Südfranzösischen Saalkirchen nähert sich die einst den Templern gehörige Magdalenenkirche in Zamora.

Aus der Berührung des romanischen Stiles mit der Bauweise der Mauren erwuchs ein eigener Mischstil, der nach der letzten Vertreibung noch in dem sogenannten Mudejar ausklang. Maurische Meister wurden von christlichen Herrschern mit Bauaufträgen bedacht; ja noch 1275 erfreute sich die Verwaltung der Moschee zu Córdoba des Zugeständnisses, steuerfrei allzeit vier maurische Handlanger, zwei Maurer und zwei Zimmerleute für die Instandhaltung der Kathedrale beschäftigen zu dürfen. Solche Verhältnisse erklären es, daß die Basilika Santiago de Arrabal in Toledo in der Grundrißanordnung kirchlicher Überlieferung folgt, im Aufbau und nach der technischen Seite hin muhammedanisch-mauretanischer Baugepflogenheit sich anschließt. Auch den Zackenschmuck der Archivolte am Bischofstore der Kathedrale in Zamora bestimmten maurische Vorbilder (Abb. 257).



250. Inneres der Kirche S. Maria de Naranco bei Oviedo.

Im allgemeinen zeigt die Grundrißentwicklung der spanischen Kirchen keine allzu lebhafte Bewegung. Lange behauptet das Tonnengewölbe seine Geltung und erhält sich sogar vereinzelt neben dem Kreuzgewölbe in demselben Bauwerke. Das Innere des oft wuchtigen Stein-



251. S. Pedro in Avila.



252. Die Kollegiatkirche in Toro.

baues wirkt wiederholt ebenso ernst als schwerfällig und wird erst später leichter und freier. Die anfangs manchmal schwer lastenden Kuppeltürme, auf welche die Vierung größerer spanischer Kirchen nicht verzichten mag, gewinnen bei immer glücklicherer Bewältigung der Massen durch geschickte Gruppierung der Nebentürmchen einen feinen Zug ins Malerische. Die Detailbehandlung der Portale und Kapitelle schreitet zu eleganten, vornehmen Bildungen vor, die Blattwerk, Tier- und Menschengestalt gleich meisterlich verwenden lernen. Bei der wiederholten Berührung mit der schmuckfrohen Maurenkunst ist es geradezu natürlich, daß in Spanien einfache Schlichtheit romanischer Kunstübung immer entschiedener in einen Dekorationsstil übergeht.

Im benachbarten Portugal folgte der Grundriß der Kathedrale von Coimbra den altkastilischen Anlagen von Avila, Segovia und Salamanca, der Aufbau dem auvergnatisch-tolosanischen System. Der merkwürdige Zentralbau der 1162 errichteten Templerordenskirche zu Thomar legt um einen achteckigen zweigeschossigen Mittelbau, den eine zinnengekrönte Plattform abschließt, einen sechzehnseitigen Umgang. Die 1222 geweihte Zisterzienser-Hallenkirche in Alcoboça benützte das Chorschema von Clairvaux mit Anklängen an die auch bei Dommartin und Heisterbach auffallende Fassung und ahmte die kuppeligen Kreuzgewölbe Westfrankreichs nach.

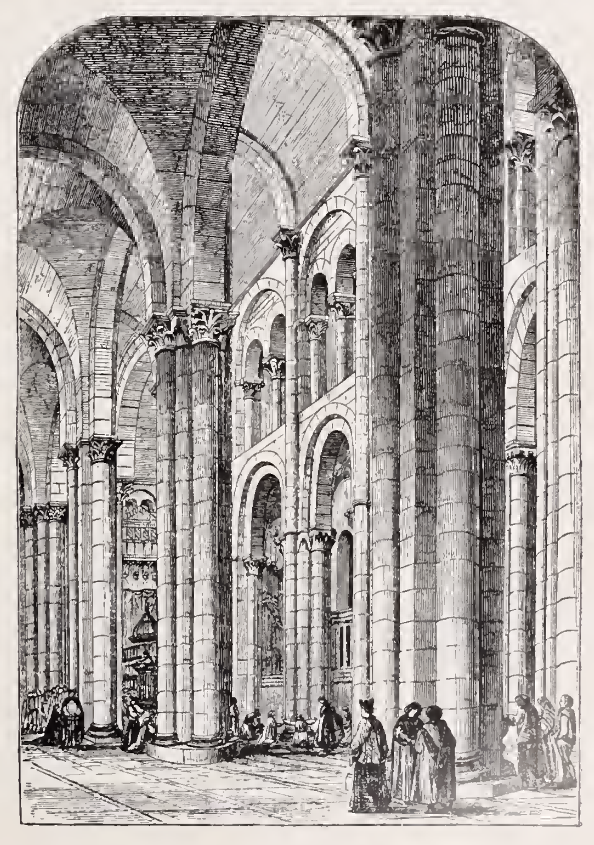
Italien. Unter ganz anderen Lebensbedingungen als diesseits der Alpen entwickelte sich die mittelalterliche Kunst in I t a l i e n. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Geschlecht zu langsamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der ausschließliche Schöpfer und Träger der Bildung, blieb vielmehr, namentlich in den

früheren Jahrhunderten, im Kreise der Anschauungen und Interessen des Landes und Volkes eingeschlossen. Wie in der Römerzeit, so war auch im Mittelalter das städtische Wesen vorherrschend. Die Städte aber, in welchen sich die Reste alter Gesittung am lebendigsten erhalten hatten, und von welchen der spätere geistige Aufschwung ausgehen sollte, bedurften längerer Sammlung, ehe sie diese Aufgabe erfolgreich übernehmen konnten. Vorher mußte erst die Stammesmischung vollendet werden, mußten die trüben politischen Zustände sich setzen, die nationale Natur sich klären. Italien als großes Kulturvolk fand sich erst im 12. Jahrhundert. Bis dahin wurde die Kunst in Italien, wenn man von fremden Strömungen absieht, nicht so eifrig betrieben wie in Deutschland und Frankreich, wo das nationale Leben rascher natürlichen Ausdruck gewann.



253. Die Kathedrale in Avila.

Selbst in Rom beschränkte man sich lange darauf, frühchristliche Bauten auszubessern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apsiden neu zu schmücken und Eingänge herzustellen. In dem seltenen Falle eines Neubaues (Haus des Pilatus oder Crescentius aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts) begnügte man sich, die äußere Dekoration aus alten Marmorfragmenten bunt zusammenzusetzen. Die unerschöpfliche Fülle solcher Bruchstücke lockte zuerst zu künstlerischer Arbeit und gab Anlaß, zersägte Steinplatten zu zierlichen Mustern zu ordnen, Fußböden und Wände mit ihnen zu belegen. So kamen die später so berühmt gewordenen römischen „Marmorarii“ in die Höhe. Doch scheint es,



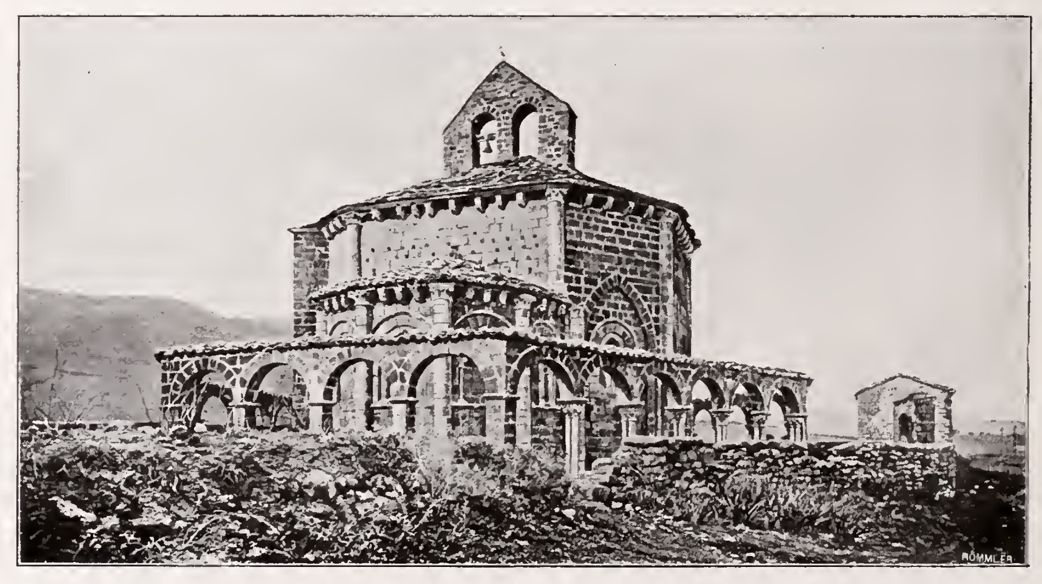
254. Kathedrale von Santiago de Compostella.



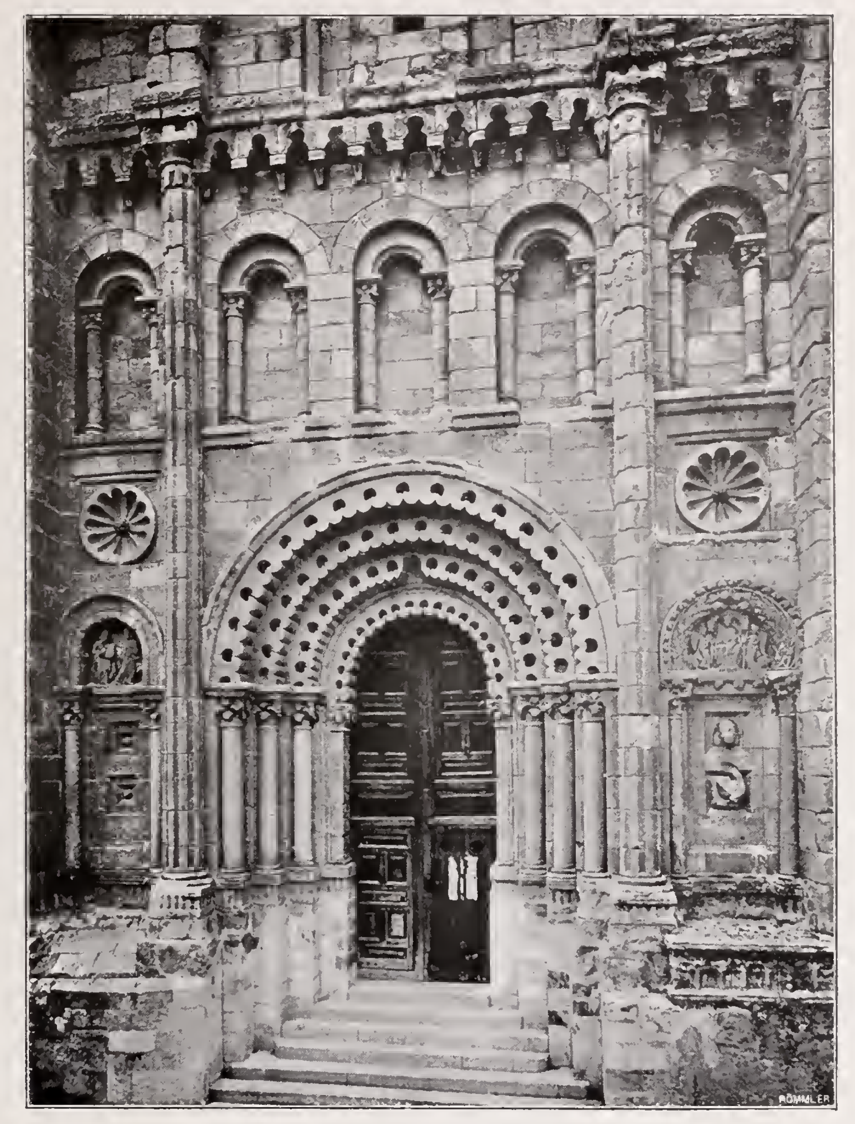
255. Kreuzgang im Kloster S. Cugat del Valles.

als ob auch hier noch äußere Anregungen hinzutreten mußten, um diese Keime zur Blüte zu bringen.

Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefsten Verfall der Stadt. Seitdem erwachen Rom und Mittelitalien langsam wieder zu künstlerischem Leben. Nur in den Küstenlandschaften, die durch politische Beziehungen und den Handel mit dem Orient verbunden waren, regte sich schon früher mannigfache Kunsttätigkeit. Mit ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine stärkere befruchtende Volksmischung, wie in der Lom-



256. Templerkirche in Eunate.

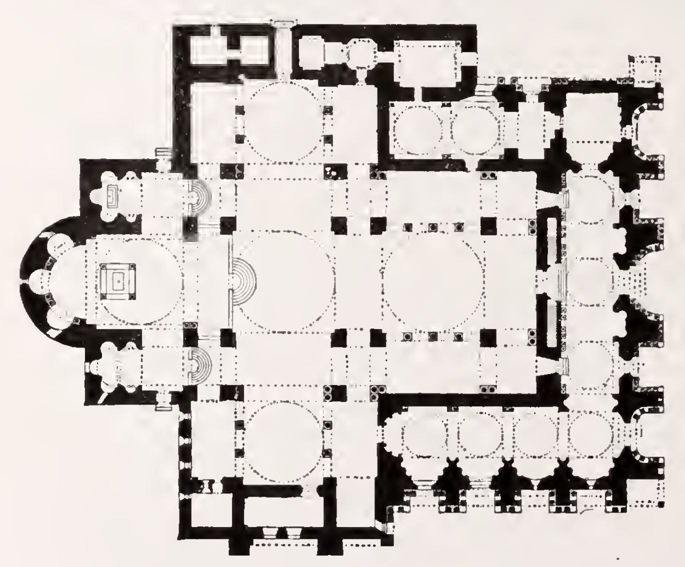


257. Das Bischofstor der Kathedrale in Zamora.

bardei, stattgefunden hatte, oder ein energischer, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrscherwille, wie in den normannischen Fürstentümern Süditaliens, waltete.

Die Fortdauer byzantinischer Einwirkungen. Ein geschlossener nationaler Stil konnte natürlich auf solchem Boden nicht entstehen. Die Landschaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüsse. Besonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteste Beispiel byzantinischen Einflusses auf die italienische Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (Abb. 258 und 259). Der ursprüngliche, 1094 geweihte Ziegelbau wurde im 12. Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit Beutestücken aus den levantinischen Siegeszügen geschmückt. Die oberen Teile der Fassade fallen sogar erst ins 14. Jahrhundert. Die Grundform ist wie bei der Apostel- und Irenenkirche zu Konstantinopel ein griechisches Kreuz, von Seitenschiffen und Vorhallen umschlossen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben sich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwischen den Pfeilern stehen Säulen, welche die Galerien der Seitenschiffe tragen. Wie in der Konstruktion, so ist auch in der Dekoration (Marmorbelag, Mosaikmalerei) das Vorbild byzantinischer Kunst festgehalten.

258. S. Marco in Venedig.



259. Grundriß von S. Marco in Venedig.

Noch auf einem anderen Punkte Italiens macht sich ihre Einwirkung bemerkbar. Die süditalischen Provinzen standen unter byzantinischer Herrschaft und unterhielten mit Konstantinopel lebhaften Verkehr. In Kalabrien und in der Terra d'Otranto wurde bis zum 13. Jahrhundert der Gottesdienst nach griechischer Regel abgehalten. Zahlreiche Klöster der Basilianer erstanden auf süditalischem Boden; selbst die sogenannten Lawren, die byzantinischen Einsiedeleien, fanden hier (Rossano, Tarent) eine heimische Stätte. Kein Wunder, daß auch die byzantinische



260. S. Croce Camerina, Bagno de Mare: Ruine einer Kreuzkuppelkirche.

Kunst hier teils Verbreitung, teils Nachfolge findet. Es werden nicht nur Kunstwerke aus Byzanz eingeführt, wie z. B. Bronzetüren mit gravierter und dann mit Silberdraht oder Farb-

261. Innenansicht des Doms zu Monreale.



262. Kreuzgang in Monreale.

masse belegter Zeichnung (in Amalfi, Salerno, Venedig und anderwärts), sondern auch an Ort und Stelle die Kunst nach byzantinischen Mustern, vielleicht auch von byzantinischen Arbeitern gepflegt und geübt. In abgelegenen Orten der Terra d'Otranto stößt man auf die Reste von Wandgemälden aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

In der Architektur kam der byzantinische Einfluß nicht so vollständig zum Durchbruch. Nur einige kleine Kirchen (Cattolica zu Stilo) zeigen rein spätbyzantinischen Stil. Sonst gewinnen bloß einzelne byzantinische Elemente, wie Kuppeln, Emporen über Seitenschiffen, Nebenapsiden, eine weitere Herrschaft. Kleine sizilianische Steinkirchen (S. Croce Camerina, Bagno de Mare und Villa de Mare), welche zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert entstanden, benützen die reine Kreuzform mit Zentralkuppel nach frühchristlicher Baugepflogenheit (Abb. 260). Daneben tauchte der altheimische Basilikentypus, wenn auch mannigfach abgeändert, immer wieder auf und fand sogar später in den interessanten Ruinen der Roccella di Squillace den Übergang vom T-förmigen Typus zum lateinischen Kreuze. Er gewann eine stärkere Geltung, als das Land politisch den Herrn wechselte, die Macht der byzantinischen Kaiser gebrochen wurde. Dem unteritalischen Volke war schon damals, wie in späteren Zeitaltern, keine ruhige Entwicklung beschieden. Unter den Kaisern des mazedonischen Hauses war Unteritalien mit Byzanz am engsten verknüpft gewesen, während der Regierung Basilius' II. (976—1025) erschien es dauernd unterworfen. Wenige Jahrzehnte später wurde es eine Beute Robert Guiscards und seiner normannischen Genossen (1071).

Durch die Normannen, die als eifrige Kirchenfreunde und baulustige Leute auftraten, kamen einzelne neue Züge in die Architektur Unteritaliens, z. B. die mit dem Kirchenkörper verbundenen Türme, die festgeschlossenen Fassaden, die Anlage eines Querschiffes und anderes. Eine Fülle von Baugedanken, eine stattliche Reihe von dekorativen Motiven setzte sich vom Schlusse

des 11. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts durch. Es fehlt auch nicht an hervorragenden Denkmälern. Der Dom von Salerno (um 1080) wirkt in seiner ernst-würdigen Einfachheit mit seinen antiken Säulen ähnlich wie eine frühchristliche Basilika. Die weitläufige Krypta, ein wahrer Säulenwald, unter dem reichgegliederten Dome zu Bari (seit 1034 begonnen) gleicht einem Zaubermärchen. Verwandte Empfindungen weckt der 1143 eingeweihte Dom in Trani mit seiner großen und reichen Krypta, neben der sich noch das Langhaus der ältesten, dem 6. oder 7. Jahrhundert entstammenden, von den Normannen zerstörten Kathedrale erhalten hat. Überaus reich ist der Fassadenschmuck der Kathedrale zu Troja (1093 bis 1119), deren Wandbekleidung im Erdgeschosse unmittelbar auf Pisaner Vorbilder hinweist. Plastik und musivische Kunst reichten sich die Hände, die Antike (Zahnschnitt, Eierstab), der Norden (Tiergestalten) und der Orient (die Farbenwahl bei den musivischen Ornamenten) boten wechselweise Anregungen. Eine stetige zeitliche Entwicklung wird aber nicht wahrgenommen, ein einheitlicher Bautypus nicht ausgebildet. Am ehesten spricht aus der Vorliebe für musivische Flachdekoration eine Süditalien eigentümliche und hier weitverbreitete Richtung der Phantasie. Nicht allein die Fassaden, die Fußböden und Innenwände der Kirchen werden mit farbigen Marmorstreifen und farbigen aus Steinplatten geschnittenen Mustern verziert; auch die Chorschranken, Osterkerzenträger, Kanzeln (Salerno, Amalfi, Sessa, Ravello) empfangen reichen musivischen Schmuck, zeigen die einzelnen Flächen mit farbigen Mäanderkreisen, Rauten, Rosetten bedeckt. Diese Zierwerke bildeten offenbar den Stolz der Landschaft; an ihnen kehren die sie preisenden Künstlerinschriften am häufigsten wieder. Doch dürften außerdem dafür byzantinische und maurische, in Süditalien auch sonst nachweisbare Einflüsse maßgebend gewesen sein.



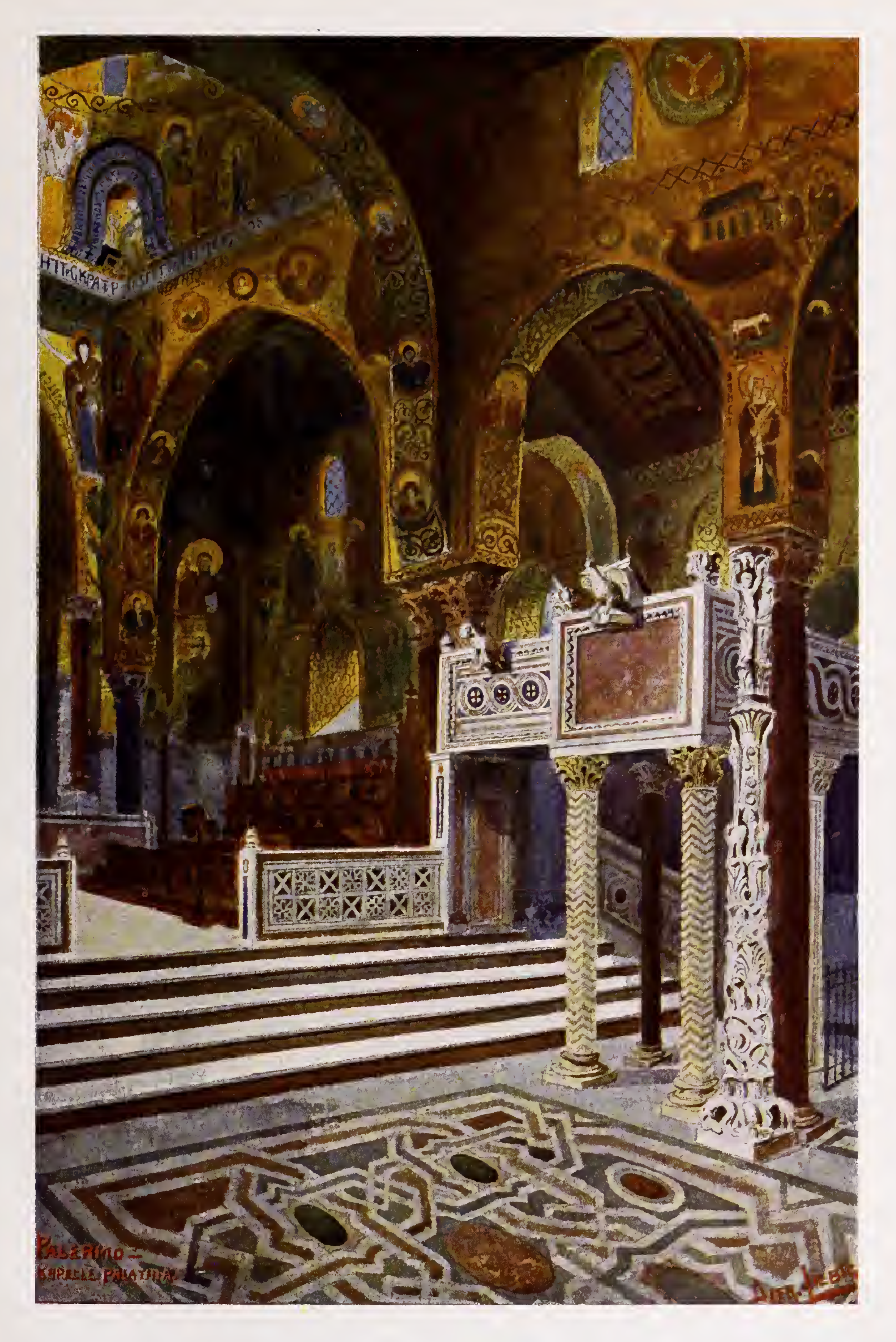
263. Kapitell vom Klosterhof zu Monreale.

Die Normannenkunst auf Sizilien. Der Gang der künstlerischen Entwicklung in Italien wurde durch die Normannenwerke in den südlichen Teilen der Halbinsel nicht bestimmt. Sie haben deshalb nur untergeordnete geschichtliche Bedeutung. Noch mehr den Charakter einer allerdings reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden Episode trägt die normannische Kunst auf Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren politischen Gewalt sich begnügten. Als offizielle Sprachen galten



264. San Cataldo in Palermo.

im 12. Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, deren Ausführung eine konstruktive Verquickung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche mit dem römischen Basilikentypus bot und nach dem Baubrauche des germanischen Nordens den Turm direkt in den Kirchenorganismus einbezog, wogegen Byzanz für Kuppel und Mosaik vorbildlich wurde, und die Spitzbogenbildung an arabische Formenbehandlung anklang. Diese Durchdringung und Berührung zeigen namentlich die Bauwerke Palermos, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Cappella Palatina im Schloß in Palermo, bereits 1132 vollendet, ist eine dreischiffige Basilika. Säulen, teilweise kanneliert, mit korinthischen Kapitellen, durch überhöhte Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwände des Mittelschiffes, dessen Decke die bekannten arabischen Stalaktitenwölbungen überziehen. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chor, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Teile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpften Glanze (Taf. VIII). Als Schloßkapelle, eingeengt von den übrigen Schloßteilen, entbehrt die Palatina einer glänzenden äußeren Architektur. Diese lernen wir um so besser (von dem vielfach umgebauten Dome ganz abgesehen) an der Abteikirche von Monreale bei Palermo, einer Stiftung König Wilhelms II. (um 1170), schätzen. Einfach ist die Westseite gehalten, welcher ein Portikus, von zwei schweren Türmen begrenzt, vortritt. Eine um so reichere Dekoration hat die Chorseite aufzuweisen. Unten Pilaster, oben Säulen auf hohem Sockel sind mit sich durchschneidenden Spitzbogen geschlossen, die breiten Bogen sowie die Füllungen dazwischen mit farbigen Mustern mosaikartig verziert. So spielt auch hier, wie auf dem unteritalischen Festlande, die Flach-



Inneres der Cappella Palatina in Palermo.

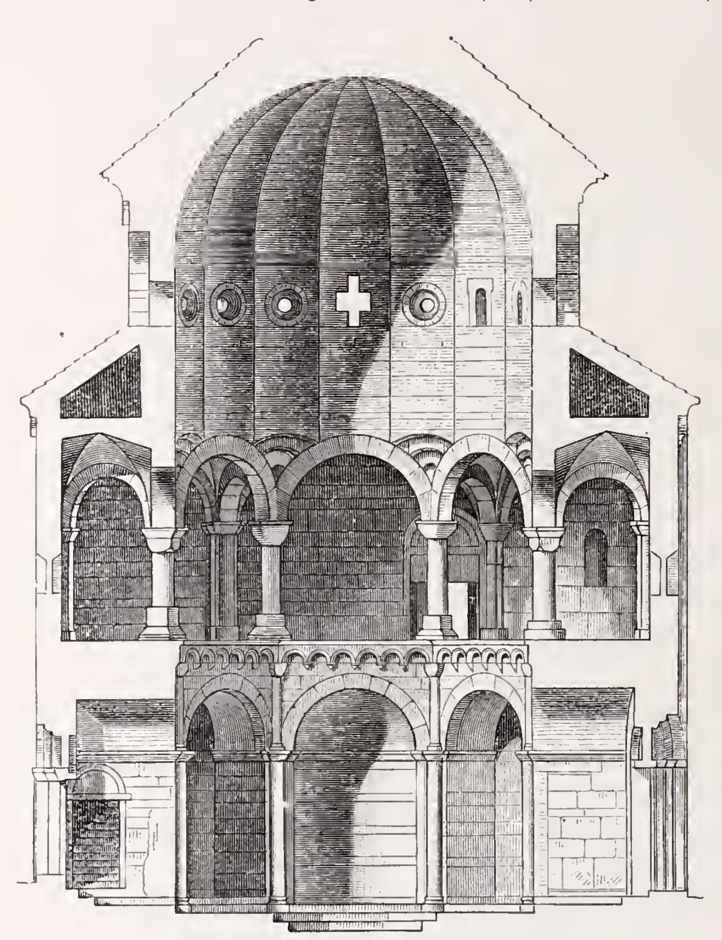




265. La Martorana in Palermo.

dekoration eine große Rolle. Einen guten Beweis dafür liefert die Zisterzienserkirche S. Spirito (um 1170) auf dem Palmeritaner Friedhofe. Diese durch die sizilianische Vesper berühmte Kirche zeigt im Innern einen auffallend nordischen Charakter, was sich vielleicht aus der Herkunft ihres Stifters Walther of the Mill, des zum Erzbischofe von Palermo emporgestiegenen Hofkaplans Heinrichs II. von England, erklärt. Außen aber mußte doch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, durch Farbenwechsel der Steinschichten der herrschenden Flachdekoration gehuldigt werden.

Im Innern der Kirche von Monreale (Abb. 261) wird der Farbenglanz der Dekoration natürlich noch mehr gesteigert als außen. Marmorsäulen tragen die Oberwände, an



266. Baptisterium von Arsago. Querschnitt.

welchen Mosaikbilder auf goldenem Grunde strahlen, farbiges Ornament bedeckt alle kleineren Flächen und Bauglieder, selbst der offene Dachstuhl prangt in farbigem Schimmer. Der Kirche zur Seite liegt der berühmte Klosterhof (Abb. 262), nach üblicher Sitte ein von Bogengängen eingefaßtes Viereck mit vorspringendem Brunnenhause. Aber die gekuppelten Säulen, welche die Spitzbogen tragen, haben musivisch ausgelegte Schäfte, zeigen an den Kapitellen außer reichem Blattschmucke auch figürliche Darstellungen in zierlichem Relief (Abb. 263). Im Klosterhofe von Monreale herrschten nicht mönchischer Ernst und Entsagung, sondern eine fast orientalisierende Prachtliebe. Aus dem Orient holte überhaupt die normannische Kunst auf Sizilien ihre besten Anregungen, bald aus dem arabischen Kulturkreise, bald aus der byzantinischen Welt. Aber sie begnügte sich mitunter auch mit solchen aus dem benachbarten Apulien, die sie mit dem Einschlage anderer Kunstformen in eigenartig anziehender Umgestaltung der anfangs maßgebenden byzantinischen Bautradition zu durchdringen verstand. Eine starke orientalisch-arabische Wirkung erzielte das Nacktlassen der überhöhten Kuppeln auf der Kirche S. Giovanni degli Eremiti, einer Stiftung Rogers II. von 1132. Wie hier so tritt nur die Mittelapsis vor bei der gleichfalls in Palermo gelegenen Kirche San Cataldo (Abb. 264), deren Grundriß überraschende Ähnlichkeit mit Ognisanti bei Bari zeigt, während die geschlossene Massigkeit der Dreikuppelkirche an das Äußere der Zisa und Kuba gemahnt. Bei ausgesprochenem Anschlusse an einen von auswärts entnommenen Typus verstand man die Bauerscheinung mit normannisch-sizilischem Geiste zu durchdringen; weiterer Abwandlung führte man den Anlagegedanken von San Cataldo in der vom Admiral Georgios Antiochenos 1143 gestifteten Martorana zu, die sich dem byzantinischen Zentralbaue mit kuppelüberhöhtem Mittelraume anschloß und in reichem Mosaikenschmucke byzantinische Anregungen am reinsten festhielt (Abb. 265).

Die ästhetische Würdigung muß die Normannenkunst in Sizilien sehr hoch stellen. Palermo war ohne Zweifel im 12. Jahrhundert die glänzendste, kunstreichste Stadt Italiens. Da jedoch die sizilianische Kunstblüte im höfischen, nicht im Volksboden wurzelte, fand sie, als die fürstliche Macht verfiel, keine Nachfolge auf der Insel, und hatte auch auf das Schicksal der italienischen Kunst keinen bestimmenden Einfluß. Die eigentliche mittelalterliche Kunst Italiens entwickelte sich unter völlig verschiedenen Voraussetzungen in ganz anderen Landschaften.



267. S. Ambrogio in Mailand.

Die lombardische Baugruppe. In schroffem Gegensatze zu Sizilien, wo sich aus der vornormannischen Periode wenige Bauwerke erhalten haben, darf sich Oberitalien einer beinahe ununterbrochenen Baupflege rühmen. Wenn auch nur in einzelnen Resten, kann die lombardische Architektur bis an die Grenze der frühchristlichen Zeit zurückverfolgt werden. Die Stetigkeit der Bautätigkeit bewahrte das Land vor plötzlichen Neuerungen, führte zu einer ganz langsamen und allmählichen Entwicklung der Bauformen, weshalb bei chronologischen Bestimmungen mit Vorsicht verfahren werden muß, da das altertümliche Aussehen der Bauwerke über ihr Alter leicht täuscht. Die im ersten Jahrtausend nicht unbeliebten Rundbauten haben sich noch im 11. Jahrhundert nicht völlig verloren. Nur durch Einzelheiten, wie z. B. die Kapitellbildung, unterscheiden sie sich von älteren Anlagen. Auch die Sitte selbständiger Taufkirchen, in anderen Ländern früher schwindend, erhält sich hier, wie die Baptisterien zu Arsago (Abb. 266), Cremona, Parma (um 1180) zeigen, längere Zeit.

Unter den großen Kirchenbauten der Lombardei, der für die Entwicklung des romanischen Stiles, insbesondere des Wölbungsbaues, eine besondere Bedeutung zufällt, nimmt die Basilika des heil. Ambrosius in Mailand (Abb. 267) die erste Stelle in Anspruch. Der hohe Ruhm des Titelheiligen übertrug sich auf die Kirche, welche überdies durch Alter, Größe und reiche Ausstattung hervorragt. Ein von Arkaden umschlossener Vorhof führt in das dreischiffige, gewölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen. Die Anlage eines Querschiffes ist nicht vorgesehen; doch krönt eine achtseitige Kuppel das letzte Gewölbefeld, den Raum, in welchem der Ziboriumaltar mit dem kostbaren Antependium, einem Werke des Goldschmiedes Wolvinus aus dem 9. Jahrhundert, prangt, wirksam hervorhebend. Von dem Bau aus dieser Frühzeit hat sich nur wenig erhalten. Doch ist bei dem Umbau am Schlusse des 11. Jahr-



268. Petrus Vassallettus: Bischofsstuhl in S. Lorenzo fuori le mura, Rom, 1250.

hunderts der alte Grundplan festgehalten worden. Die größte Neuerung bestand in der Einwölbung des Mittelschiffes. In Italien, wo die Wölbungstechnik während des Mittelalters an verschiedenen Zentralbauten stets Gelegenheit zu neuer Betätigung fand, konnte das in S. Ambrogio gewählte System sich aus landständigen Ansätzen unmittelbar entwickeln. Auf lombardischem Boden sucht man die ältesten Würfelkapitelle; von hier aus drangen Bogenfries und Zwerggalerie nach dem Norden vor. In der lombardischen Gruppe, welche der Sonderung der Glockentürme von den Kirchen treu blieb, die Fassaden harmonisch gliederte und neben dem basilikalen Aufbau nach gebundenem Wölbungssystem auch Hallenanlagen (S. Eustorgio Mailand) und Basiliken mit gleicher Jochzahl in Seiten- und Mittelschiffen bietet, zählen außer S. Ambrogio in Mailand das im Langhaussystem mit ihm übereinstimmende, aber reifere S. Michele in Pavia, die Dome in Novara, Cremona, Parma, Ferrara, S. Pietro e Paolo in Bologna, alle noch im 11. Jahrhundert begonnen, aber erst im Laufe des folgenden vollendet, zu den bekanntesten Werken. Die Kirche S. Zeno in Verona, neben der Basilika des heil. Ambrosius der hervorragendste Bau Oberitaliens, gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehörig, entbehrt der Gewölbe. Obschon der Wechsel der Säulen und Pfeiler und die von diesen quergeschlagenen Bogen auf die Absicht der Einwölbung hinweisen, blieb es bei dem offenen Sparrendache. Auch die Kirchen, die lombardische Kolonisten im 11. Jahrhundert tief unten in Mittelitalien stifteten, haben in vielen Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, die heimische Sitte beibehalten. Obzwar die Lombardei schon frühe lebhafte Beziehungen zu Cluny unterhielt, gehören Anwendungen des Cluniazensergrundrisses in S. Jacopo zu Como oder die so charakteristischen Cluniazenser-Vorhallen (S. Abbondio in Como, S. Lorenzo in Chiavenna) zu den Seltenheiten. Dagegen verbreiteten sich lom-



269. Dom und Glockenturm zu Pisa.





270. Die Kathedrale zu Pistoja.

bardische Einflüsse bald nach dem Norden, so in den Gewölbebasiliken mit Emporen des Großmünsters zu Zürich und des Münsters zu Basel, über Salzburg nach Klosterneuburg, wo man S. Michele zu Pavia geradezu kopierte, oder mit Verzicht auf das gebundene System nach Trient und Innichen in Tirol. Noch weiter nordwärts waren die als Praktiker der Steinbearbeitung überlegenen Lombarden geschätzt, wohl auch für technische und formale Vervollkommnung des Backsteinbaues willkommen.

Die Stellung Roms. Vom Norden wie vom Süden rückte im Laufe des 11. Jahrhunderts die Kunstströmung den mittelitalienischen Landschaften immer näher. Es war doch eine entscheidende Tat, daß Abt Desiderius von Monte Cassino (1058—1087) zur Ausschmückung der neuen Kirche Künstler von Konstantinopel berief, weil Rom im Verständnis der Künste seit fünf Jahrhunderten und darüber nachgelassen hatte. Zwar beruht diese Angabe des Chronisten auf Übertreibung. Ebenso unrichtig ist es, von Monte Cassino den allgemeinen Aufschwung der italienischen Kunst abzuleiten. Nur ein Zweig, die Mosaikmalerei, sowohl die Figurenmalerei wie die mehr ornamentale Kunst, aus Steinplatten oder Scheiben allerhand Muster zusammenzusetzen, wurde aufgefrischt. Aber gerade dadurch wirkte das Vorbild und die Schule von Monte Cassino belebend auf Rom, dessen bis dahin nicht gerade sehr rege Bautätig-



271. S. Miniato bei Florenz.



272. Pfarrkirche (La Pieve) in Arezzo.

keit sich in der Verwendung frühchristlicher Typen mit Benützung antiker Säulen auslebte, ohne eigentlich stilfördernd und führend einzugreifen. Hier waren die Mosaikmalerei und die Marmorschneiderei längst zu Hause, nur verfallen und halb vergessen. Jetzt traten beide Kunstzweige wieder in den Vordergrund. Namentlich die römischen „Marmorarii" gelangten im 12. und 13. Jahrhundert zu so großem Ansehen, daß sie auf ihren Werken regelmäßig ihre römische Abstammung betonten und selbst in ferne Länder, bis nach England, berufen wurden. Die Kunst der Marmorarii vererbte sich vom Vater auf den Sohn. Von allen Familien errang jene des Cosmas, eines Enkels des Marmorarius Laurentius (um 1180), den größten Ruhm; als Cosmatenarbeit werden daher gemeinhin alle die zahlreichen Zierwerke benannt, welche in Rom und in der Provinz vom Anfang des 12. (1106 ist das älteste bis jetzt bekannte Datum) bis zum 14. Jahrhundert geschaffen wurden und gewiß nicht mit Unrecht fast als ein Vordringen der in Sizilien eingebürgerten farbigen Pracht der islamischen Welt gegen Norden gedeutet

werden können. Bischofssitze (Abb. 268), Schranken, Ambonen, Einfassungen der Altäre, Säulen legten die Cosmaten mit musivischen Mustern aus. Sie griffen zuweilen auch auf das Gebiet der Skulptur (Träger der Osterkerze in S. Paolo) und der Architektur über. Doch trägt selbst die letztere (Klosterhöfe im Lateran, in S. Paolo) vorwiegend dekorativen Charakter. Säulen und Gebälke der offenen Hallen empfingen reichen Mosaikschmuck. Im Kreise der Marmorarii erwachte zuerst auch wieder die Liebe zur Antike. Die Kapitelle und Gesimse meißelten sie nach antiken Mustern, ähnlich wie die gleichzeitigen römischen Mosaikmaler sich gern nach frühchristlichen Vorbildern richteten, einzelne Gegenstände der Darstellung und manche Ornamentformen aus frühchristlichen Mosaiken wiederholten (S. Clemente).

Toskanische Denkmäler. Von allen Landschaften Italiens bot nur Toscana die rechten Bedingungen zu einem stetigen Kunstleben, zu einem mächtigen Aufschwung der Phantasie. Hier gewann die Kunst einen festen Boden und trat die Bürgerschaft für stetigen Fortschritt ein. Es währte geraume Zeit, ehe aus dem Kreise wetteifernder Städte Florenz, schon durch die Lage vor allen anderen ausgezeichnet, als die wahre Hauptstadt hervortrat. Im 11. Jahrhundert stand die größte Macht und Blüte bei Pisa, wo sich seit 1063 der Dom, ein Werk des Rainaldus und Busketus, erhob (Abb. 269). Die Vollendung des Baues zog sich bis ins 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünfschiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geschmückt. Die an der Ostküste und im Süden Italiens mehrfach begegnende Verquickung basilikaler und zentraler Bauformen (Gaeta, Capri, S. Cyriaco in Ancona) reifte hier zur „zentralisierenden“ Basilika aus. Die Dekoration des Äußeren durch Säulengalerien wurde auch an dem schiefen Turme, der sich, wie gewöhnlich der „Campanile“, neben dem Dome erhebt, mit Glück angewendet. Er stammt aus dem 12. Jahrhundert (1173) und sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente auf der Nordseite senkten, wurden die oberen Stockwerke der Südseite etwas höher aufgemauert und so der Bau gefahrlos weitergeführt. Der herrlichen Wirkung des Domes und des schiefen Turmes gesellt sich der 1152 von Diotisalvi begonnene Zentralbau des kuppelgewölbten Baptisteriums bei.



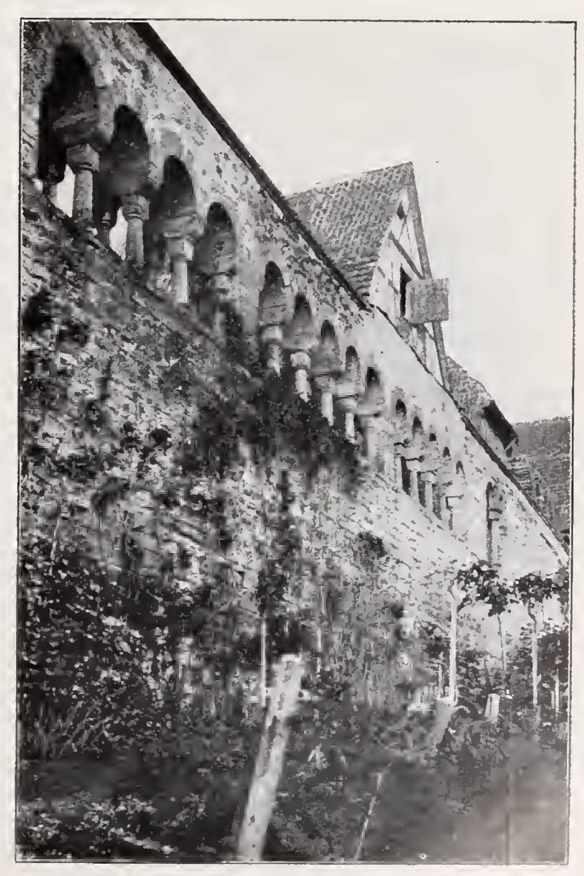
273. Burg Steinsberg bei Sinsheim (Baden).

Zahlreiche Kirchen der Nachbarschaft (Lucca, Pistoja, Abb. 270) folgten dem in Pisa zum Typus gewordenen Dekorationssystem, dessen Vorbildlichkeit sich bis auf den dalmatinischen Boden (Dom in Zara) hinüber erstreckte. Gemeinsam ist ihnen und vielen toskanischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt die Vorliebe für die kleinen Säulenarkaden an den Fassaden, für farbigen Schichtenwechsel oder die Inkrustation mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch darin stimmen die romanischen Kirchen Toskanas überein, daß sie nicht wie die lombardischen die Fassade als eine geschlossene Giebelwand bilden, sondern dem mittleren erhöhten Giebel zwei niedrigere Halbgiebel (mit Pultdächern) anreihen (Abb. 271), wo-



274. Kaiserhaus in Goslar.

durch die innere dreischiffige Gliederung klarer ausgedrückt wird. Daneben aber trägt fast jedes Bauwerk besondere Züge, die es von den verwandten Kirchen unterscheiden. Nicht immer wirkt diese Individualität erfreulich. An der Pfarrkirche (Pieve vecchia) in Arezzo z. B., vielleicht dem jüngsten Gliede der ganzen Gruppe (13. Jahrhundert), erscheint das Innere (Abb. 272) schwerfällig, das in Säulengalerien aufgelöste Äußere förmlich überladen. Zuweilen jedoch erwächst aus dem freieren Gebaren mit dekorativen Formen köstliche Frucht. Das ist z. B. der Fall bei dem Baptisterium in Florenz, welches auch als Kuppelbau Beachtung verdient und in der antikisierenden Gliederung des inneren Raumes an das römische Pantheon erinnert; ebenso bei der Perle romanischer Architektur in Italien, der Kirche San Miniato al Monte (Abb. 271), welche die berühmte Anhöhe bei Florenz krönt. In der Form einer Basilika errichtet, durch die großen Bogen, welche zweimal quergespannt den offenen Dachstuhl tragen, an S. Zeno in Verona, aber auch an S. Prassede in Rom gemahnend, bekundet die mit farbigem Marmor belegte, trotz einer gewissen Strenge ungemein ansprechende Fassade einen so fein ausgebildeten Sinn für Maßverhältnisse, daß man sich bereits in die unmittelbare Nähe der



275. Arkaden des Saalbaues der Kaiserpfalz zu Wimpfen a. N.



276. Der Barbarossapalast in Gelnhausen.

Renaissance versetzt glaubt und ernstlich von einer florentinischen „Protorenaissance" der romanischen Epoche sprechen kann. Und doch stammt der zierliche Bau aus dem 12. Jahrhundert.

Romanischer Profanbau. Weit geringer an Zahl als die Kirchen und Klosterbauten



277. Die Wartburg.

sind die Überreste romanischer Profanarchitektur, deren Schöpfungen den Geschmackswandlungen und den Änderungen praktischer Bedürfnisse in späteren Jahrhunderten, vielfach auch Bränden und Plünderungen in Kriegszeiten zum Opfer fielen. Ihre stattlichsten Anlagen waren die wehrhaften Burgen, die seit dem Ende des 9. Jahrhunderts als festere, für Herrenwohnung und Verteidigung berechnete Steinbauten auf erhöhtem Baugrunde von dem Wirtschaftshofe sich loslösten. Erst seit der Stauferzeit begann der deutsche Adel gemäß dem neuen, heiteren und glänzenden Lebensstil auf Raum, Bequemlichkeit, ja eine gewisse Pracht seiner Wohnsitze mehr Gewicht zu legen.



278. Burgkapelle in Nürnberg, unterer Teil (Margaretenkapelle). Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Durchbruchs.

Burgenanlagen. Die mittelalterliche Burg, in vielen Landschaften auf das römische Kastell zurückgehend, besitzt als Mittelpunkt den Berchfrit oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptturm. Er dient den Burgbewohnern zunächst als Wohnturm, als letzter und sicherster Verteidigungspunkt. Der Bau des Berchfrits ist ausschließlich auf Sicherheit berechnet. Daher wird der Eingang hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft voneinander völlig abgetrennt, so daß sie selbständige Verteidigungssysteme bilden. Reicher künstlerischer Schmuck fehlt bei diesen ausschließlich kriegerischen Zwecken dienenden Werken. Klagt doch noch im 16. Jahrhundert Ulrich von Hutten über Enge und Schmutz, über das unbequeme und ungemütliche Leben in gewöhnlichen Ritterburgen. Ein Blick auf das sogenannte Heidenschloß in Steinsberg bei Sinsheim in Baden (Abb. 273) genügt, um die Berechtigung dieser Klage zu erkennen. Kahl wie der Berchfrit sind auch die Umfassungsmauern und Tortürme. Nur die Zinnen und vorkragenden Brustwehren unterbrechen die Mauermasse. Selbst größer angelegte Burgen waren doch wesentlich nur auf den Schutz der Besatzung und auf Abwehr der Feinde eingerichtet. Alle Vorkehrungen waren so getroffen, daß die Verteidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte. In erster Linie ging der Burgenbau darauf aus, naturfeste Punkte durch Ausnutzung des Geländes, Errichtung von Vor- und Kernwerken sowie Schutzwehren, durch Verstärkung der Angriffsseite mit Halsgräben und Zwinger verteidigungsfähiger zu gestalten. So wurde



279. Burgkapelle in Nürnberg, oberer Teil (Kaiserkapelle).

die Burg, vom umwallten Wohnturme ausgehend, allmählich ein eigenartiger, selbständiger Organismus, der bald auf isoliertem langgezogenem Bergrücken, bald auf gestaffeltem, terrassenförmigem Terrain, auf Berghängen oder vorspringenden Zungen oft eine malerische Gruppierung annahm und dem Landschaftsbilde sich wiederholt recht glücklich anpaßte.

Erst gegen das Ende des 11. Jahrhunderts wurde die Wohnung aus dem Berchfrit in ein selbständiges Gebäude, den Palas, verlegt. Frühzeitig empfingen die deutschen Kaiserpaläste für den einer ständigen Residenz entbehrenden, im Reiche umherziehenden Herrscher künstlerischen Schmuck. Freitreppen, mächtige Säle, welche fast die ganze Länge des Hauptbaues einnahmen, reiche Fenstergruppen, welche den Saal erhellen und durch zierliche Säulen und Bogen gegliedert werden, fehlen in keinem derselben. Im allgemeinen unterscheidet man die Pfalzanlagen, deren Geschichte mit den Staufern zu Ende ging, in Wasser- und Bergburgen; erstere, weniger vom Terrain abhängig, lassen individuellem Geschmacke mehr Freiheit. Die nicht auf einen allgemein verbindlichen Typus zurückführbaren Palasbauten lassen sich in zwei Gruppen scheiden. In Goslar und Dankwarderode enthält der Saalbau zwei durchgehende Säle übereinander und ist der unter eigenes Dach gebrachte Wohnbau davon durchaus getrennt. Dieser ältere Typus läßt fast noch Beziehungen zum karolingischen Pfalzenbau nachklingen und in Goslar wie Braunschweig mit Einbeziehung des Domes und anderer Nebengebäude geschlossene Baukomplexe gewinnen. Die in Goslar und Dankwarderode gewählte, in der Stauferzeit vereinfachte Anlageform, welche der noch im Nibelungenliede erwähnten entsprechen mag, machte in Eger schon einen Schritt nach vorwärts. Allmählich wurden Saal- und Wohnbau nicht mehr getrennt, sondern auch mit Einbeziehung der Kapelle in den ganzen Bau unter einem Dache vereinigt, ein zweites Obergeschoß, das ja in mehrgeschossigen Türmen und turmähnlichen Bauten gewissermaßen vorgebildet war, aufgesetzt und innere Treppenverbindungen eingeschaltet.

Läßt sich auch der in dem festen Sockelgeschosse die horizontale Basis stark betonenden Pfalz (Abb. 274) zu Goslar mit ihrer symmetrischen Gruppierung der Fenster und der neben

dem Giebelvorbau angeordneten Arkaden eine gewisse Gesetzmäßigkeit und objektiv-ernste Monumentalität nicht absprechen, so stellte doch der Bau der Pfalzen, Burgen und Stadthäuser mehr das malerische Prinzip in den Vordergrund. Die durchschnittliche Anwendung des Vollmauerwerkes bei bedeutenderen Bauten begünstigte eine wahrhaft monumentale Ausführung. Gegen die Bruchsteine in Goslar, Dankwarderode, Eger und im Obergeschosse der Wartburg kennzeichnet das Quaderwerk in den Pfalzen zu Gelnhausen, Münzenberg und Wimpfen schon äußerlich die glänzendere Bauführung der Staufenzeit, welche den festen burgmäßigen Charakter mit nachdrücklichster Betonung des Saalbaues und der Kapelle hervorhob. Die ausnahmslos rechteckigen, durch Aufstellung einer Stützenreihe meist zweischiffigen Saalbauten erhielten in den vielfach gekuppelten, mitunter mit abwechslungsvollen Mustern umrahmten Fenstern wiederholt prächtigen Säulenschmuck. Ja bei den Fassaden in Gelnhausen, Wimpfen (Abb. 275) und auf der Wartburg erscheint die Wand in fortlaufende Arkaden aufgelöst. Mochten auch die rein künstlerischen Qualitäten der Burgenarchitektur ziemlich bescheiden bleiben und das Technische der Leistung meist überwiegen, so verzichteten doch die Hofburgen der Staufenkaiser nicht auf künstlerische Durchbildung des stattlichen Palas und der Burgkapellen. Leider stehen von den Kaiserpalästen in Goslar (von Heinrich III. erbaut) und Gelnhausen, von der noch früher als Gelnhausen entstandenen Burg Heinrichs des Löwen in Braunschweig (Dankwarderode) nur einzelne Teile noch aufrecht oder sind vor nicht langer Zeit durch Neubauten ergänzt. Großartige Schlichtheit monumentaler Baugesinnung beherrscht den ausgedehnten Saalbau der Kaiserpfalz in Goslar mit seinen die Fassade wirkungsvoll belebenden Fenstergruppen. Künstlerische Fortschritte zeigen sich namentlich an den Bauten Friedrichs I., der die alten Pfalzen teils wieder instand setzte, teils auch mehrere neu errichtete. Von ihren Überresten verdienen besonders jene der um 1180 vollendeten Pfalz zu Gelnhausen wegen der vornehmen Feinheit plastischer Dekoration (Abb. 276), deren Motive auch orientalischer Einschlag durchzieht, alle Beachtung. Nach dem Vorbilde von Gelnhausen wurde die gleichfalls in Trümmern liegende Burg Münzenberg in der Wetterau errichtet. In Dankwarderode lag über dem durch eine Pfeilerreihe geteilten Erdgeschosse der Saalbau mit den Fenstergruppen, die im Verein mit Bogenfriesen, Lisenen und Blendbogen zur Fassadengliederung benutzt wurden. Nur die Wartburg (Abb. 277), erst im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts vollendet,



280. Tor der Komburg bei Schwäb. Hall.



281. Palast der Herzoge von Granada in Estella.

bietet ein anschauliches Bild eines frühmittelalterlichen, mehr den Gedanken der Wehrfähigkeit voranstellenden Fürstensitzes. Hatte man die Bergkuppe erstiegen, deren steiler Abfall alle



282. Schloß der Grafen von Flandern in Gent.



283. Stadtbefestigung von Avila.

Umwallung überflüssig machte, und über die Zugbrücke den Torturm durchschritten, so stand man in dem Vorhof, an dessen rechter Seite sich niedrige Gesinderäume und Ställe (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) befanden. Mauer und Tor sperrten den Vorhof vom inneren Burghofe ab. Der Berchfrit war so gestellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrschte und zugleich das an ihn sich anschließende Landgrafenhaus (Palas) sicherte. Zum Landgrafenhause führte eine Freitreppe empor. Ein schmaler Gang, der nach dem Hofe in luftigen Arkaden sich öffnete, schob sich zwischen die Gemächer und die Außenmauer. Unter



284. Das Hahnentor in Köln.



285. Die Torri Garisenda und Asinelli in Bologna.

ersteren ist namentlich der große Festsaal im obersten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Turm in der Südecke schloß das Verteidigungssystem ab. Als Fürstensitz besaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas, Kemenate (Frauengemach) und Kapelle erfreuten sich reichen Schmuckes. Eine an die Arkadenanordnung der Wartburg gemahnende Wandlösung bietet der Bischofspalast zu Auxerre oder der heute als Rathaus dienende Palassaalbau in St. Antonin.

Ganz besondere Sorgfalt wandte man bei den Pfalz- und Burgenbauten der Errichtung der Burgkapellen zu. Sie wurden wie in Gelnhausen, Trifels, Münzenberg über der Eingangshalle des Torbaues angeordnet oder in selbständigen zweigeschossigen Gebäuden untergebracht. Beide Geschosse, deren oberes direkt vom Palas aus zugänglich ist, stehen durch eine Öffnung in der Mitte der Erdgeschoßwölbung in Verbindung; das obere, meist kunstvoller durchgebildet, war für den Burgherrn und seine Familie bestimmt, das untere, derb, schwer und einfach gehalten, wurde von der Dienerschaft und für die Abhaltung von Exequien benützt. Das Rechteck des Grundrisses wird durch vier um die Verbindungsöffnung aufgestellte Säulen in neun Joche zerlegt. Die Säulen des Obergeschosses sind überwiegend wahre Schaustücke

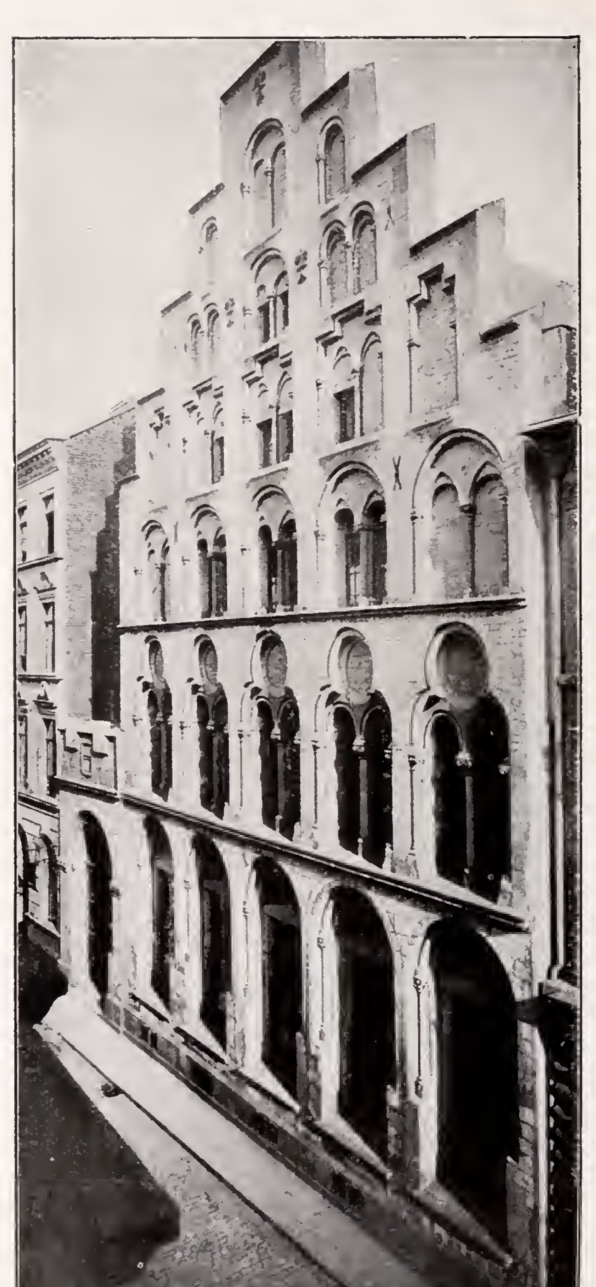


286. Romanisches Rathaus in Gelnhausen.

spätromanischer Dekorationskunst. Vorzügliche Beispiele dieses Bautypus bieten außer Nürnberg (Abb. 278, 279), Lohra, Steinfurt, Landsberg bei Halle, besonders Freiburg a. d. Unstrut und der Staufenbau in Eger, der um 1214 vollendet wurde. Durch ungewöhnliche Grundrißformen des Zehn- und des Sechseckes fallen die Burgkapellen in Vianden und Kobern a. d. Mosel auf. Unter lombardischem Einflusse steht die hochinteressante Kapelle des Schlosses Tirol; vereinzelt bleibt die Anordnung dreier Apsiden bei der Burgkapelle in Hocheppan. Als eine merkwürdige Umgestaltung eines alten romanischen Burgtores interessiert das doppeltürmige Tor der alten Benediktinerabtei Komburg (Abb. 280) mit diskreter Lisenen- und Rundbogenfriesverwendung und gefälliger Arkadenanordnung auch wegen der Beziehungen zu jenen doppeltürmigen Stadttoren, deren Anlage sich von den Gedanken der Porta nigra in Trier nicht trennen kann.

Wesentlich anders als die Pfalzen deutscher Kaiser und die deutschen Burgen präsentiert sich der Rest des ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Schlosses der Herzoge von Granada in Estella (Abb. 281); zwei übereinandergestellte Säulen, deren antikisierende Behandlung die Formensprache weit zurückliegender Jahrhunderte wieder aufnimmt, besetzen die Ecken, ein kräftiges Konsolengesims schließt wirksam ab. Auch in den Fenstergruppen regt sich eine gewisse Originalität. Merkwürdig ist das Einsetzen franko-syrischer Einflüsse, die von Palästina herüberdrangen, bei dem turmbewehrten Grafenschlosse in Gent, das Graf Philipp von Flandern 1180 erbauen ließ (Abb. 282).

Stadtbefestigung und städtische Wohnbauten. Burgen und Städte suchte man frühe durch ausgedehnte Befestigungsanlagen gegen feindliche Angriffe zu schützen. Unter die statt-



287. Das sog. Overstolzenhaus in Köln.

lichsten Schöpfungen dieser Art zählen die Festungswerke von Avila in Spanien, von dem römischen Meister der Geometrie, Casandro, und dem Franzosen Florin de Pituenga 1090 begonnen und angeblich bereits 1099 vollendet. Das 850 m lange und 280 bis 420 m breite Mauerviereck (Abb. 283) unterbrechen und beleben außer 10 Toren noch 86 Türme. Eine ähnliche Befestigung, deren Baubeginn ins 13. Jahrhundert zurückreicht, besaß die Hansastadt Wisby auf Gotland; in ihrer 11 200 Fuß langen Stadtmauer erheben sich heute noch 38 Türme zu einer Höhe von 60 bis 70 Fuß. An manchen Orten wurde die hochgelegene Kirche durch Aufführung einer sie einschließenden Mauer zu einer befestigten Anlage, innerhalb welcher die Bevölkerung in Zeiten der Not Zuflucht suchte. Die für die Stadtbefestigung geläufigsten Formen der Torburgen beschränkten sich entweder auf einen rechteckigen, an den Vorderkanten mitunter abgeschrägten Unterbau mit hoch aufsteigendem Turme oder flankierten den Torweg wieder in der Art der Porta nigra zu Trier mit zwei Halbtürmen bei mehrgeschossiger Entwicklung des Oberbaues. Beide Typen sind in den Resten der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts begonnenen Kölner Stadtbefestigung, dem Severinstore und dem Hahnentore (Abb. 284) gut vertreten. In Genua wurde 1196 die Höhe aller Türme gesetzlich auf 80 Palmi beschränkt. Die um 1100 errichteten Torri Garisenda und Asinelli (Abb. 285) sind zu Wahrzeichen Bolognas geworden. Frankreich besitzt in der siebenundzwanzigbogigen, 1031—1037 errichteten Brücke in Tours und in dem 1177—1185 vollendeten schönen Brückenbaue in Avignon besonders erwähnenswerte städtische Verkehrsanlagen der romanischen Epoche.

Die Tatsache, daß bis ins hohe Mittelalter hinauf die Wohnhäuser der Bürger an dem reinen Holz- oder Fachwerkbau festhielten und steinerne Privatbauten auch noch im 13. Jahrhundert seltener waren, erklärt die recht beschränkte Erhaltung romanischer Profanbauten bürgerlichen Charakters. Die Aufmerksamkeit der Bürgerschaft wandte sich bald der Errichtung von Rathäusern zu, die zunächst eine Vereinigung von Kaufhalle, Bürgersaal und Gerichtslaube bieten wollten. Diesem Typus entspricht das verhältnismäßig gut erhaltene, um 1170 ansetzbare Rathaus (Abb. 286) von Gelnhausen mit seiner als Gerichtslaube benützten Freitreppe

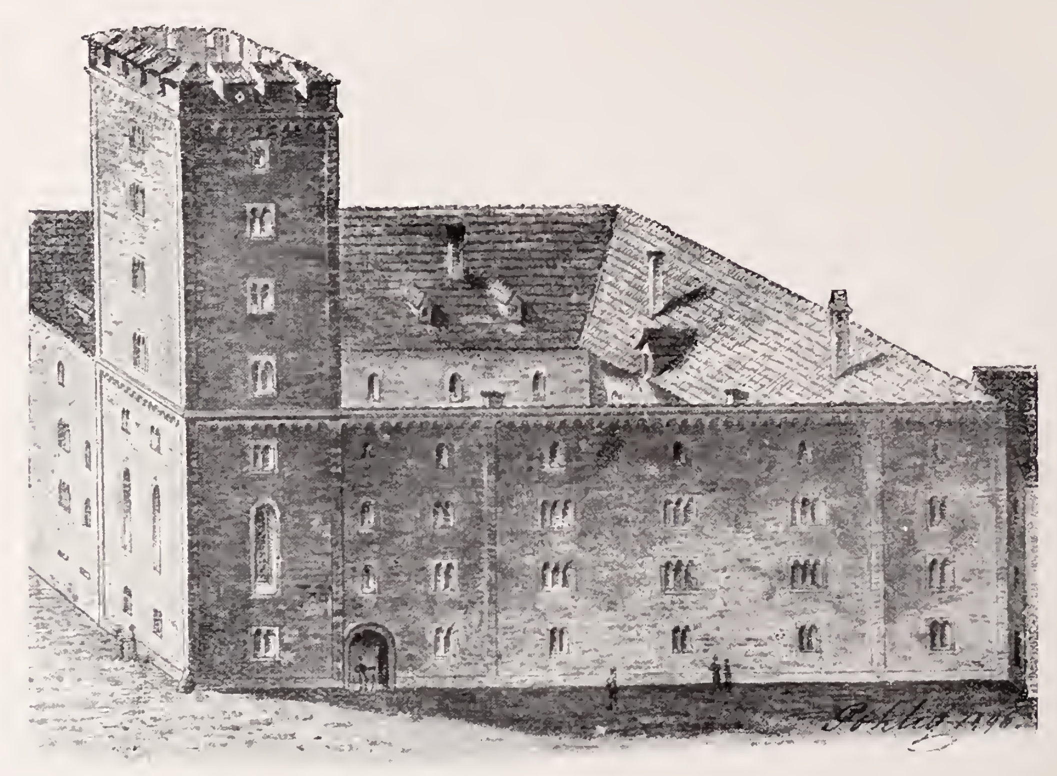
vor dem kleeblattbogigen Portale, mit der saalartigen Kaufhalle des unteren Geschosses und dem Bürgersaale des oberen Stockwerkes. Beide Räume sind mit Balkendecken versehen und durch Träger in zwei Schiffe geteilt, nehmen also die Zweischiffigkeit der Säle der Pfalzen auch in den städtischen Repräsentationsbau herüber. Das Gelnhausener Rathaus findet auf französischem Boden in La Réole sein unten offene Halle, oben den Sitzungssaal anordnendes Gegenstück. Daß frühe schon auf Anordnung einer Rathauskapelle Bedacht genommen wurde, bestätigen Überreste einer solchen zu Eggenburg in Niederösterreich.



288. Frankenturm in Trier.

In den mit römischer Kultur und ihrem Steinbau Berührung findenden Gegenden, namentlich in den Rheinlanden, haben sich noch vereinzelt Denkmale des städtischen Wohnbaues der romanischen Epoche erhalten. Die Grundform des städtischen Wohnhauses näherte sich dem Quadrat oder einem gestreckten Rechteck, dessen Schmalseite für die Fassadenanordnung benutzt wurde. Die Erdgeschoßräume wurden schon frühe gewölbt; sonst war die flache Holzdecke beliebt und in größeren Räumen von freistehenden Stützen getragen. Das Zusammendrängen der Häuser innerhalb der Städte leistete dem Geschoßbaue Vorschub. Als die quadratische Grundform mehr der langrechteckigen wich und über dem unbewohnten Erdgeschosse mehrere Wohngeschosse sich aufbauten, ging das Äußere des Wohnbaues zum Etagen- oder Fensterhause über und gewann in der Giebelabtreppung malerische Belebung (Abb. 287). Manchmal half Bemalung, wie bei Kapitellen des Trinitarierhauses in Metz oder an den Bogen und Pfeilern des Rathauses in Gelnhausen, der architektonischen Wirkung nach. Sie wurde bei dem Hause in der Rheingasse zu Köln höchst eigenartig dadurch verstärkt, daß die gegliederten Teile aus grauem Sandstein, die Stäbe aus schwarzem Marmor hergestellt, Ringe, Basen und Kapitelle vergoldet wurden.

Unter den städtischen Wohnbauten nehmen die „propugnacula“ genannten Wohntürme Triers eine Mittelstellung zwischen Berchfrit und Palas ein; am besten erhalten ist der „Frankenturm“ (Abb. 288). Sie zählen wie die merkwürdige Niederburg in Rüdesheim zur Kategorie des wehrhaften Wohnbaues, der sich mit dem die ganze Anlage beherrschenden Turme auch der stattliche Salzburger Hof in Regensburg aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anschloß (Abb. 289). Im Flämischen bedeuteten die „steene“ geradezu burgartige Bauten. Jener Gerhards des Teufels, des Vogtes von Gent (Abb. 290), entstammt dem Jahre 1216 und hat noch einen kryptaartigen Unterbau mit gedrungenen romanischen Säulen. Noch in die romanische Zeit reichen die „Steinwerke“ in Osnabrück zurück, die hinter dem vorderen Holzhause als massive Wohntürme über dem Keller sich erhoben und das hohe, hallenartige, mitunter zweigeschossige Wohngelaß unter dem Dache in der Tonne überwölben ließen. Die Betonung des Horizontalismus charakterisiert das stattlichste Kölner Haus (Abb. 287), das sogenannte Overstolzenhaus; Geschoßunterteilung durch verschieden geformte Gesimse bietet auch ein Kanonikatshaus in



289. Ehemaliger Salzburger Hof in Regensburg (Rekonstruktion).

Aachen. Trotzig wehrhafter Charakter bleibt dem Hause (Hotel St. Livier) in der Trinitarierstraße zu Metz mit dem dekorativen Zinnenkranze und dem seitlichen Treppenturme (Abb. 291), der eine erst später mehr zur Geltung kommende Neuerung darstellt. Auch der zinnengekrönte



290. Steen Gerhards des Teufels in Gent.

Turm des Goliathhauses in Regensburg trägt einen burgmäßigen Zug in das Straßenbild der Stadt (Abb. 292). Die Wiederherstellung der Hofapotheke zu Saalfeld (Abb. 293) nach dem Brande von 1880 war auf möglichste Erhaltung der romanischen Überreste bedacht.

Im allgemeinen steht fest, daß der romanische Profanbau sehr bald selbständigen künstlerischen Charakter annahm und allmählich vom prächtig ausgestatteten Wohnsitze der Fürsten und des Adels auf das Haus des Bürgers hinübergriff, dessen Portale und Fenster zunächst Gegenstände künstlerischer Durchbildung wurden.



291. Haus in der Trinitarierstraße zu Metz.

b) Bildnerei und Malerei.

In der romanischen Epoche hallt zunächst noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Plastik und Malerei am Anfang des 11. Jahrhunderts unterscheiden sich noch nicht wesentlich von jenen der nächstvergangenen Periode. Unter dem Einflusse der Cluniazenser-Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein, auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, vielfach zu einem düsterernsten, freudelosen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige Steigerung; die Predigt, die religiösen Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres verwandelt werden. Das Christentum drang in die Tiefe des Volksgeistes, beherrschte ihn, verband sich aber zugleich mit den im Hintergrunde noch immer lauschenden alten Stimmungen und Empfindungen. Wurde anfangs das Germanentum christianisiert, so kann man jetzt gewissermaßen von einer Germanisierung des Christentums sprechen. Vorstellungen, welche der Lehre und dem Volkstum gemeinschaftlich waren, traten

292. Das Goliathhaus in Regensburg.



293. Hofapotheke in Saalfeld.

in den Vordergrund und bestimmten die religiöse Anschauung. Nun traf es sich, daß die Kirche das Trübernste, Kampfreiche besonders stark betonte, Elemente, welche auch in dem alten, von der hellenischen hellen Freudigkeit weit entfernten Götterglauben sich bargen. Die Einigung vollzog sich auf natürlichem Wege. Daraus erklärt sich, daß so manche Schilderungen aus der Zeit von 1050 bis 1150 den Irrtum weckten, als ob sie altnordische Mythen versinnlichten. Die mythischen Gestalten lebten nicht mehr; die Färbung der christlichen Vorstellungen, insbesondere jener, in welchen dämonische Gewalten auftraten, erinnert aber in der Tat an einzelne Züge der alten Götterlehre. Sobald die nationale Phantasie an der Verkörperung christlicher Vorstellungen tätig mitwirkte, kam auch der bis dahin ruhende Niederschlag in Bewegung. Historisch bedeutsam bleibt also die Periode des 11. Jahrhunderts. Wie in der Literatur, so wagt auch in der Kunst der nationale Geist seine ersten Schritte. Aber freilich in der Kunst mußte er dieses Wagnis mit dem Verluste des reinen Formensinnes bezahlen. Für die neuen Gegenstände der Schilderung, für die veränderte Auffassung bot die Tradition allerdings wenig Vorbilder; vollends gelähmt wurde der wohltätige mittelbare Einfluß der Spätantike. Das von dieser empfangene Erbe war ohnehin nahezu aufgebraucht, aber noch nicht durch den Erwerb eines frischen Blickes für die Natur angemessen ersetzt. Das Verständnis der Natur, die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben, wird nur durch längere Schulung erworben. Gerade daran fehlte es im 11. Jahrhundert. Die einzelnen Pflegestätten der Kunst wechseln rasch; kaum über die Anfänge der Entwicklung herausgewachsen, müssen sie gewöhnlich anderen weichen. Der örtliche Bedarf hatte sie in das Leben gerufen; war dieser gedeckt, so sanken sie wieder in das Dunkel zurück. Dadurch erlahmen Formensinn und technische Geschicklichkeit. Sie zu heben erscheint als die nächste Aufgabe. Wie wichtig sie den Männern des 11. Jahrhunderts dünkte, welchen Wert man auf die technischen Vorzüge legte, beweisen die mannigfachen Sammlungen technischer Rezepte und die zahlreichen ruhmredigen Inschriften auf Kunstwerken, wenn technische Fortschritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften. Das Kunsthandwerk hebt sich fast rascher als die monumentale Kunst. Während letztere das Bild einer gewissen Dürftigkeit, oft sogar der Roheit vor unseren Augen aufrollt, entlocken gleichzeitige Leistungen des Kunsthandwerkes, das nahezu führende Bedeutung erlangt, viel günstigere Urteile. Der Goldschmied wetteifert mit dem Bildhauer, der Weber und Sticker mit dem Maler.

Nur langsam gelang es der Bildhauerei, wachsenden Anteil an der Ausschmückung und Ausstattung des Gotteshauses zu gewinnen. Das Architekturornament ging von der Malerei aus und wurde erst später gemeißelt; wo es heute zu fehlen scheint, war es einst vielleicht in Malerei vorhanden. Erst seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde das Relief allgemeiner, an dessen technische Form außer Portal- und Chorschrankenschmuck auch die übrigen Arten der Steinplastik zunächst gebunden blieben. Vor dieser Zeit waren ihre Leistungen nur spärlich, nach ihr setzte eine große, zu raschem Aufstiege führende Tätigkeit ein, an deren An-



294. Relief des Externsteines im Teutoburger Wald. Um 1115.

fängen Süddeutschland weniger lebhaften Anteil nahm. Am Äußeren des Gotteshauses bot sich am Portale, ob es sich nun um Türflügel, Tympanonfeld oder Belebung der Abschrägungsflächen handelte, sinnenfällige Gelegenheit zu bildnerischer Betätigung. Diese fand in der Innenarchitektur, mit deren Linien wie mit der dekorativen Malerei sie ein großwirkendes Zusammenspiel finden sollte, ein weit abwechslungsreicheres Betätigungsfeld, da die Verschiebung des Chorgestühles in die Vierung, die Belebung der Chorschranken mit Reliefbildern, die Aufstellung der Triumphkreuzgruppen und der ersten Kanzeln, der Lettner, der Taufbecken und Stiftergräber nächst der Altarausstattung die verschiedenartigsten Aufgaben stellte. Es wäre jedoch unzutreffend, anzunehmen, daß für die Entwicklung des Monumentalstiles in der Plastik gleichzeitige lebenskräftige Monumentalität der Architektur die notwendige Voraussetzung oder Ergänzung bildete; so hatte z. B. auf deutschem Boden in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die sächsische Schule die Führung, die ihr für die Architektur nicht zufiel, wogegen die Rheinlande in der Epoche ihrer großen Bauleistungen im bildnerischen Schaffen



295. Von der Kanzel zu Wechselburg.

zurückblieben. Welch wunderbarer Zusammenklang zwischen Architektur und Bildhauerei in allerdings seltenen Fällen gelang, beweist ihr herrliches Gleichgewicht an dem einzigartigen Engelspfeiler des Straßburger Münsterquerhauses, jenes mit Statuen von unten bis oben besetzten Pfeilers, in dessen Gesamtkomposition ein Architekt oder Bildhauer die Umsetzung eines Flachbildes in eine sich übereinander türmende, mit dem Weltenrichter abschließende Statuengruppe geradezu einzigartig löste. Handelte es sich hier nur um ein einzelnes Bauglied, so rückte das Problem des Gleichgewichts zwischen Architektur und Plastik in dem berühmten Lettnerchore zu Naumburg auf einen Höhepunkt künstlerisch einheitlichen Zusammenschlusses der ganzen Raumgestaltung mit den sie belebenden Standbildern, deren isolierende Anordnung anderseits ein Lebensprinzip der Plastik mit Nachdruck hervorhob.

Nach wie vor blieb die Antike — teilweise in den über Byzanz zugeführten Anregungen — ein immer wieder vorbrechender Quell befruchtender Beziehungen, die für das deutsche Kunstgebiet seit dem 13. Jahrhundert im Verkehr mit Frankreich eine hochwichtige Ergänzung erfuhren. Wie schlug noch das Herz des Straßburger und des Bamberger Meisters der Antike entgegen in einer Zeit, da deutsche Bildnerei glänzend erwies, daß sie im rechten Sinne die eigene Kraft auch vom Fremden befreien und erhöhen konnte, daß sie mit der auch an Fremdem ausgebildeten Formensprache das eigene Seelenleben eindrucksvoll zur Darstellung zu bringen vermochte. Manches war Weiterentwicklung einzelner bis in die Karolingerzeit zurückreichender Ansätze. Aber andererseits gestaltete sich besonders durch den Kreuzzug Barbarossas und das folgende Menschenalter der Verkehr mit dem Orient, der in Elfenbeinschnitzereien, Miniaturen und anderen kunstgewerblichen Gegenständen Anschauungsmaterial aller Art nach dem Abendlande führte, für die Bildnerei ebenso fruchtbringend wie die neue Richtung französischer Plastik, deren stellenweise antikes Gepräge auf zuwandernde Steinmetzen besondere Anziehungskraft ausübte. Oberitalienische und burgundisch-provenzalische Einschläge an der Galluspforte des Münsters in Basel, tolosanische in der Portalvorhalle zu Santiago de Compostella lassen weitausgreifende Anregungswege in ganz Europa feststellen.

Von der Beherrschung des Materials (Stein, Holz, Metall, Stuck) hing die Ausdrucksfähigkeit der Arbeit ab. Die Steinplastik des 11. Jahrhunderts bewegte sich noch in engen Grenzen, setzte erst im 12. mit größeren Leistungen ein, durch die sie rasch zu bewundernswerter Höhe emporstieg; gar manchmal haben Steinmetzen für plastische Aufgaben ihre Vorbilder der Kleinkunst entlehnt, sie auch in Wandgemälden gefunden.

Die Darstellungskategorien lassen die Bevorzugung und Ausgestaltung einzelner Typen besonders benötigter Ausstattungsgegenstände erkennen, an denen die anfangs mehr als eine Art höheren Ornaments angesehene oder als Träger einer primitiv drastischen Gebärdensprache

behandelte Menschengestalt zur ausdrucksvollsten Durchbildung nach jeder Richtung fortschritt. Unter den vielen und vielartigen Zeugnissen der Verfeinerung und Erwärmung des Seelenlebens hat die Geschichte des Kruzifixes und der Madonnendarstellung ihren besonderen Wert; mag man die Typen des ersteren nun nach den nebeneinandergestellten und zweimal genagelten, nach den übereinander gelegten und einmal genagelten Füßen, nach Beigabe eines Trittbrettes für die Füße bei wagrechter Haltung der Arme und Schultern oder bei Weglassung des Trittbrettes mit dem durch eigene Schwere herabsinkenden Körper, dem geneigten Haupte und herabgezogenen Armen, bekleidet oder entblößt in ikonographischer Scheidung auch zeitlich auseinanderhalten können, überall bleibt das erfolgreiche Ringen um einen seinem Wesen nach plastischen Typus erkennbar. Das erleidet gar keine Einbuße durch die Tatsache, daß der Typus mit dem nach der rechten Seite ausgebogenen Körper und dem nach rechts geneigten Haupte deutschen Meistern durch byzantinische Buchmalerei und Kleinkunst vermittelt wurde. Das Auftauchen des statuarischen Kreuzes, das sicher nordischen Ursprungs ist, war eine der folgenreichsten Schöpfungen des frühen Mittelalters. Die Holzkruzifixe verstanden Erhabenheit und trotzige Leidensüberwindung besonders eindrucksvoll zu steigern. Erst auf dem Höhepunkte der Wechselburger Gruppe erscheint zum ersten Male die Dornenkrone. Erheblich später als das Kreuz gewann die Madonnenstatue für den Schmuck des Altares, dessen Antependiumherstellung auch der Bildnerei zufallen konnte, erhöhte Bedeutung; sie isolierte eine dem historischen Zyklus angehörige Gestalt zum Andachtsbilde.



296. Kreuzigungsgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

Galt für die Kruzifixe mehr typische Gebundenheit, so boten die Chorschranken Gelegenheit zu freierer künstlerischer Betätigung: so in der Hildesheimer Michaelskirche sorgfältig durchgeführter Rhythmus der Gestalten im Wechsel von Seiten- und Vorderansicht, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt ausdrucksvollste Abwechslung in Haltung, Gebärde, Kopftypus mit einer Fülle freier Erfindung, in der Apostel- und Prophetenreihe des Bamberger Georgenchors alles lebendigste Eingebung des Augenblickes, in Bewegung umgesetzte Charakterschilderung.

Der Totenkult führte der Bildnerei nun mehr als ehedem künstlerisch bedeutendere Aufgaben zu, da man die Beisetzung in freistehender Steinkiste oder unter einfacher Bodenplatte nicht mehr als ausreichend betrachtete, wenn es sich um besonders verdiente oder hochstehende Persönlichkeiten handelte. Für die Entwicklungsgeschichte des Grabmals, ja der ganzen plasti-



297. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der goldenen Pforte zu Freiberg.

schen Kunst, war es ein bedeutungsvoller Moment, als die Platte statt mit Inschrift oder Sinnbild durch die Bildnisgestalt des Beigesetzten geschmückt wurde. Möglich, daß ein Wandbild des Toten über der bildnislosen Grabplatte oder Fußbodenmosaike über den Beisetzungsstätten, wie in der Abteikirche zu Maria-Laach, die Idee einer solchen Vereinigung auslöste. Für ersteres spricht die Bronzeplatte des 1080 gefallenen Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg mit auf den Fußspitzen stehend gedachter Figur, indes man später ein Kissen oder Trittbrett unter die Sohlen des Dargestellten schob. Das Bewußtsein des Widerspruches zwischen der wirklichen Lage des Beigesetzten und der bildmäßig umrahmten stehenden Gestalt führte mit der Beigabe eines Kopfkissens endlich zur schärferen Charakterisierung des Liegezustandes mit Beigabe von Tierfiguren am Fußende. Im allgemeinen begnügte man sich mit frei geschaffenen Charakterbildern ohne individualisierende Porträtähnlichkeit, in flachbildlicher Behandlung mit geritzter Umrißzeichnung oder seichtem Relief lange noch die alte Auffassung festhaltend.

Zu welcher Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit sich deutsche Bildhauer, die ins Wesen französischer Kunst tief eingedrungen waren, ohne dabei sich selbst, ihren höchst persönlichen Geist zu verlieren, im 13. Jahrhundert, an der Schwelle einer neuen Zeit, sich erhoben, beweist ihre einwandfreie Lösung von Aufgaben, die nicht in oft ausgetretenen Bahnen wandelte, sondern mit abgeklärter Sicherheit und wahrer Empfindung für Monumentalität auch an Ungewöhnliches herantrat. Kaum anderswo wieder so vornehm wie in jenem so viel große Künstlerschaft atmenden Niederschlage mittelalterlichen Ahnenkultus der Naumburger Stifterreihe aus dem Geschlechte der Eckardiner und Wettiner, etwas Neues im Vorwurfe wie im Einstellen auf Zeit und Wirklichkeit durch die Tracht, durch die Auffassung und Behandlung von Fürstengestalten, die ebensoviel schlichtes Herrenbewußtsein wie frauenhafte Hoheit verkörpern. Hier ist die plastische Charakteristik durch die gewissermaßen eine Absage an die Antike bedeutende Gewandung gewonnen, deren großer einfacher Schnitt mit den wenigen, aber gewaltigen Faltenmotiven ganz Einzigartiges erreichen ließ. Fast ebenso neuartig erscheint das Reiter-

standbild am Bamberger Georgenchor, die schönste und lebensvolle Verkörperung des idealen Ritters, frei und stolz in die Ferne spähend.

Die Erreichung solcher Meisterschaft war an langes Ringen um sie gebunden; Einzelheiten desselben sind von hohem Interesse. Lange verwendete die mittelalterliche Plastik für ihre Idealgestalten den weiten, faltenreichen Gewandtypus der Antike, in deren Faltenzuge ein eigenartiges Leben steckt und Lagerung und Gestaltung der verhüllten Glieder, wie bei den Aposteln des Bamberger Georgenchors, besonders fein durchklingt. Dieses kostbaren Vortragsmittels begab sich erst der große Naumburger Meister mit seinem zwecksicheren Blicke für das hochgebildeten Geschmack zeigende Zeitkostüm, das mit Ausschaltung französischer Eleganz wahrhaft Großes aus der Gewandbehandlung auf andere Art hervorholen ließ. Und nicht minder sicher handhabte vielleicht derselbe Künstler an der Werkmannsdarstellung des Mainzer Domlettnerrestes die Tracht des Handwerkerstandes seiner Tage, so daß also die Gewandbehandlung beim Übergang in eine neue Zeit von einem anderen Gesichtspunkte aus zu hoher Meisterschaft vorgedrungen erscheint. Aber schon weit früher verstand man, persönliche Unterschiede in der Gesamthaltung der Dargestellten wirksam zu charakterisieren. So schritt z. B. das Bronzegrabmal für den Erzbischof Friedrich von Wettin in Magdeburg († 1152) gegen die nur kostümliche Individualisierung der Merseburger Grabplatte Rudolfs von Schwaben mit dem Herausheben des habituellen Ausdruckes oberhirtlicher, von Gott verliehener Würde zu psychologischer Durchdringung vor. Wie weit Anfangs- und Endglieder einer Entwicklungsreihe desselben Motives auseinander liegen, erhellt aus einem Vergleich der Personifikationen der Kirche und der Synagoge auf dem aus der Metzer Schule des 9. oder 10. Jahrhunderts stammenden Elfenbeinbuchdeckel in London mit den berühmten Darstellungen vom Straßburger Münster, die selbst gegen die fast gleichzeitigen des Bamberger Fürstenportales durch die strengere Betonung der Gruppenzusammengehörigkeit im Streitgespräch den geistigen Inhalt der ganzen Anordnung unterstrichen. Was ist aus den kärglichen Ausdrucksmitteln des Elfenbeinschnitzers in diesen Straßburger Gestalten geworden, deren seelisches Leben in den von Tiefe und Zartheit des Ausdruckes bewegten Gesichtern mit dem beredten Spiele der Hände wetteifert, so viel Siegesbewußtsein und gestörtes Gleichgewicht hervorhebt und die Durchgeistigung auf die den Körper wundersam umspielende



298. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dom.



299. Südportal des Querhauses am Straßburger Münster.

Gewandbehandlung hinüberleitet. Die mimische Leistung der Körper erhebt sich hier zum Höchsten. In der Bamberger Elisabethfigur mit den hageren gefurchten Wangen und dem seherisch in die Ferne gerichteten Blicke kommt das Visionäre der heroisch hochaufgerichteten, prophetingleichen Gestalt eindrucksvollst zur Geltung. Oft stürmischer Ausdruckswille betrachtet Richtigkeit des anatomischen Gefüges als Nebensache. Erst spät wagt man sich an dem Statuenpaare Adam und Eva des Bamberger Domes an die Darstellung des Nackten, die auch in den aus den Särgen emporkletternden, die Leichentücher mit teilweise schwierigen Bewegungen abstreifenden Auferstehenden an der goldenen Pforte in Freiberg noch etwas zurückhaltender einsetzte. Aber man fand diese Dinge auch an den augenfälligsten Stellen des Kirchenäußern durchaus nicht anstößig. Das Herausarbeiten von Adern an Armen und Füßen des Gekreuzigten in Wechselburg ergab sich als richtige Folge realistischer Körperdurchbildung, die in der schönen, zartknochigen, aber nicht mageren Hand der sogenannten „Witwe“ in Naumburg ein Meisterstück physiognomischer Charakterisierung, wie beim Grabmal Heinrichs des Löwen, lieferte und ihr lässiges Blättern im Gebetbuche mit so viel ausdrucksvoller Vornehmheit und Grazie umgab. Wie ist gegen die edel den Jammer beherrschende Gebärde feierlicher Betrachtung der Maria und des Johannes unter dem Wechselburger Kruzifix der Schmerzensausbruch beider unter dem Naumburger Lettnerkreuze zu erschütterndem Naturalismus gesteigert.

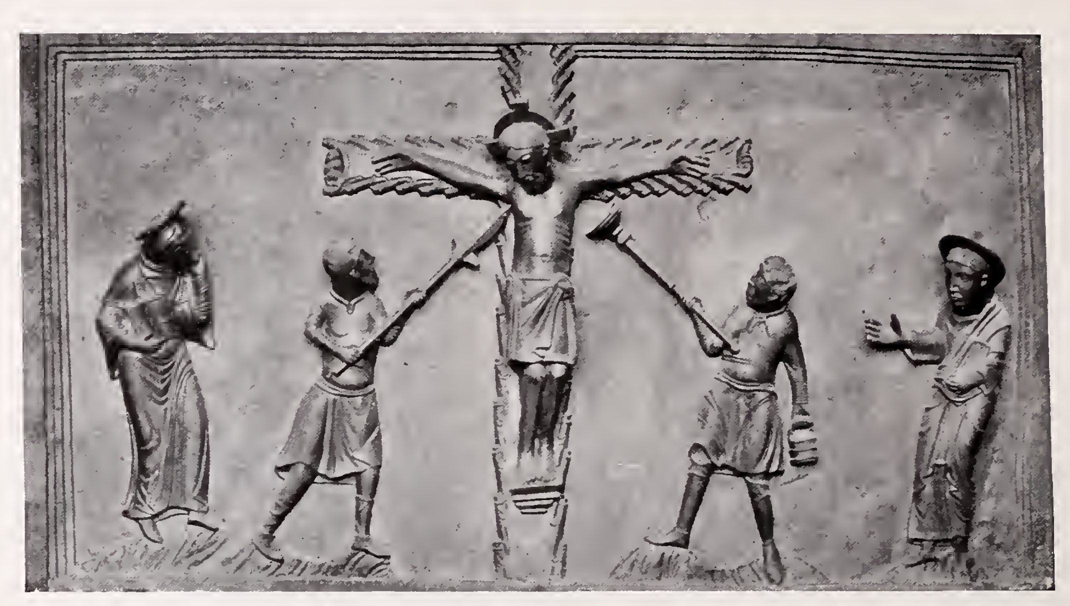
Merkwürdig berühren direkte Nachklänge der Antike, wie bei der Anordnung des Motivs des antiken Dornausziehers als Trittbrettstütze einer Magdeburger Grabplatte, oder das Aufleben des Karyatidengedankens bei der Tragefigur des Werkmannes vom Mainzer Domlettner.


300. Romanischer Taufstein in Freudenstadt.

Die Blüte der Malerei und Plastik in der spätromanischen Periode steht im Zusammenhang mit dem wunderbaren Aufschwung des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch-bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine bildungssatte Zeit, welche fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und vom Hauche der Antike leise berührt wurde.

Romanische Steinbildnerei. Wie langsam sich der Formensinn der Bildhauer entwickelte, erhellt am deutlichsten aus den Werken, die im westlichen Deutschland, also auf älterem Kulturboden, am Anfange des 12. Jahrhunderts entstanden. Bei dem Relief an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen, das die Mönche von Abdinghof in Paderborn 1115 aus dem lebendigen Felsen heraushauen ließen, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die ungelenken Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Über dem Kreuze, neben welchem die Personifikationen von Sonne und Mond angeordnet sind, erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Abb. 294). So vereinigte das in den Motiven mit byzantinischen Elfenbeintafeln sich berührende Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Die Fortschritte westfälischer Bildnerei veranschaulichen die Portale der Dome zu Münster und Paderborn, deren Gestalten hervorragenden Schöpfungen der sächsischen Plastik, wie im Magdeburger Domchor oder dem Christus der Wechselburger Kanzel, nahestehen.

Die plastische Kunst erreichte um die Wende des 13. Jahrhunderts hohe Blüte, und zwar sowohl die Stein- wie die Holzskulptur. Allerorten merkt man den Aufschwung seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwicklung läßt sich nur an der sächsischen Skulptur beobachten. Seitdem auf sächsischem Boden die Künste gepflegt wurden, regte sich die Freude an plastischem Schmuck. Die altsächsischen Kirchen gingen in dieser Hinsicht allen anderen voran. Viel trug zu dieser Vorliebe für plastische Dekoration die Natur des Baustoffes bei, welcher sich bequem mit dem Meißel bearbeiten ließ. Doch muß auch Sinnesart und Lebensgewohnheit der Bewohner beachtet werden. Holzbau und Holzschnitzerei blieben hier selbst in späteren Zeitaltern heimisch. Reichen Anlaß zur Übung der Hand bot die sächsische Sitte der Einbauten in den Kirchen. Feste Schranken (Liebfrauenkirche in Halberstadt, Michaelskirche in Hildesheim) sperren den Chor seitlich ab, der Lettner (Naumburg) scheidet ihn vom Mittelschiffe. Mit dem Lettner war die steinerne Kanzel verbunden, als Krönung erhob sich auf jenem eine Kreuzigungsgruppe, deren Durchbildung auch Gelegenheit bot, die statuarische Behandlung des menschlichen Körpers,



301. Teil der Domtür zu Hildesheim

die vornehmste Aufgabe der Bildnerei, aufzunehmen. Dazu traten noch zahlreiche Grabsteine, Statuen an den Pfeilern des Mittelschiffes, Reliefs über den Bogen. Die gleichartigen Gegenstände der Darstellung, ihre häufige Wiederholung lenkten die Künstler naturgemäß darauf hin, auf formale Durchbildung den größeren Nachdruck zu legen. So entwickelte sich die Plastik still und stetig Menschenalter hindurch, bis sie an den Schöpfungen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts hohe Vollendung erreichte.

In vier Entwicklungsphasen schritt man vom 12. Jahrhundert bis zum vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu größerer Ausdrucksfähigkeit vor. Entbehrte der größte Teil des 12. Jahrhunderts noch freierer Formenmodellierung bei schematischer Steifheit in den Bewegungen mit meist nur eingravierten Faltenlinien und ausdruckslosen Köpfen, so neigte man in der zweiten zwischen 1190 bis 1210 ansetzbaren Periode zu stark bewegter Parallelfältelung in der Gewandung, zu tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen, sowie zu ausdrucksvoller scharfer Charakteristik der Köpfe hin. Dieser Fortschritt zu einer natürlicheren Formenauffassung geht auf Anregung durch Werke byzantinischer Kleinkunst zurück, in welchen man jene Motive und Lösungen fertig fand, mit welchen Skulptur und Malerei größere Lebendigkeit und Naturwahrheit auszudrücken suchte. Zwischen 1225 bis 1235 erreichte man den Höhepunkt stärkster Bewegung mit eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung; hier setzten die ersten Einflüsse der neuen französischen Monumentalplastik auf Sachsen ein. Sie zeigen sich in den jetzt zerstreut und planlos benützten Skulpturen des Domchores zu Magdeburg, Überresten eines dem zweiten Dombaumeister zugerechneten Portales, das ikonographisch wie stilistisch mit dem westlichen Hauptportale von Notre Dame in Paris übereinstimmte, aber einzelne Gestalten zum Teil dem Südportale in Chartres entlehnte.

Der ersten Epoche gehören die Stuckfiguren eines Kaisers und einer Kaiserin in der allein erhaltenen Domvorhalle zu Goslar, die Äbtissinnengräber in Quedlinburg, die Skulpturen vom heiligen Grabe in Gernrode an; der zweiten zählen die Portallünette in St. Godehard zu Hildesheim, die teilweise in alter Bemalung erhaltenen Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche und der Liebfrauenkirche in Halberstadt zu, in welch letzterer an den Köpfen und Gewandmotiven Abhängigkeit von byzantinischen Elfenbeinreliefs und damit ein Nachklingen

der Antike unbestreitbar bleiben. Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig, das Wechselburger Stiftergrab, die Grabmäler Wiprechts von Groitsch in Pegau und einer ungenannten Äbtissin in Quedlinburg repräsentieren gute Schöpfungen des dritten Stiles mit entschieden deutsch-nationalem Einschlage.



302. Der Löwe auf dem Burgplatz zu Braunschweig.

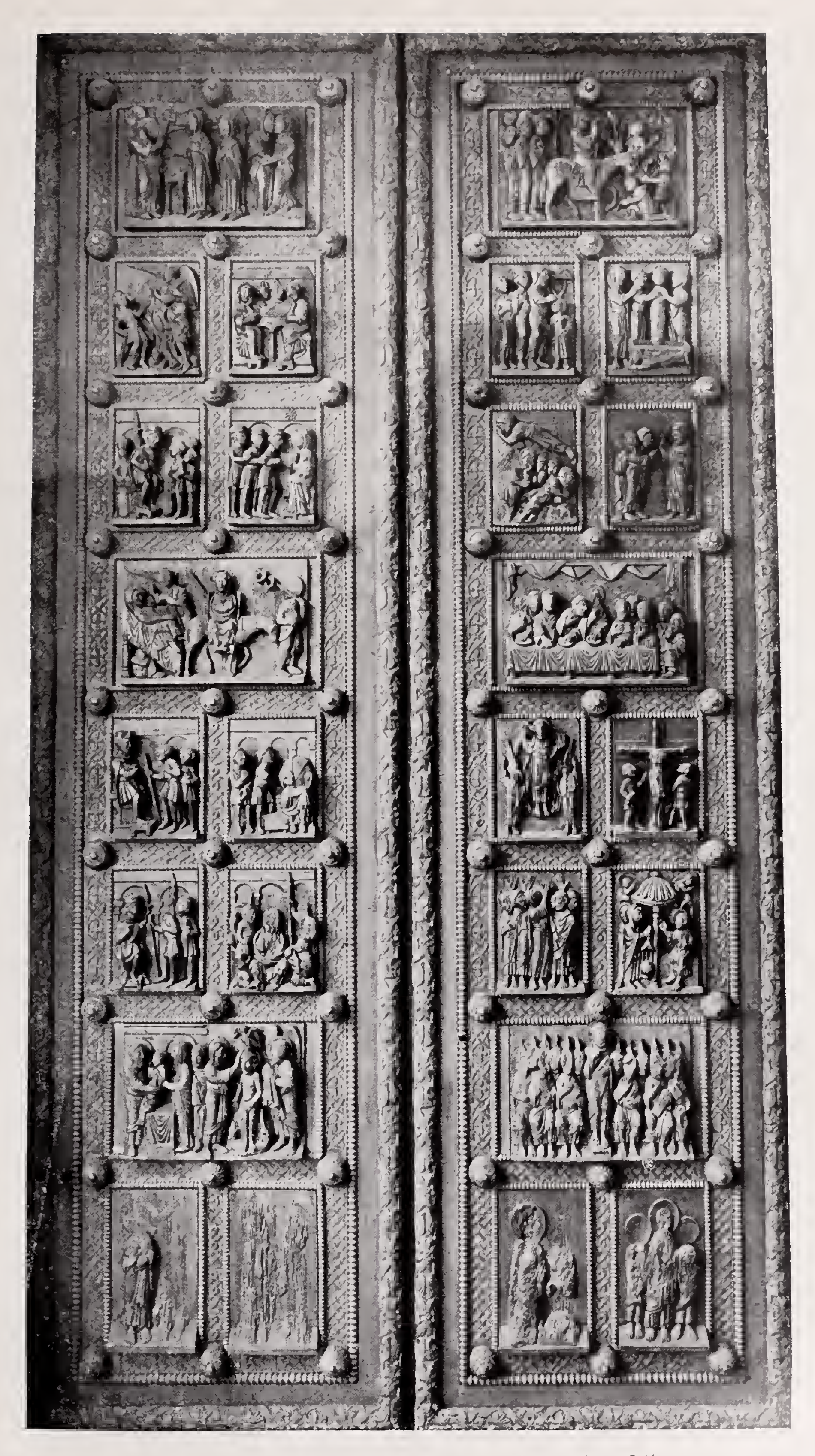
Äußere Umstände, die gesteigerte Macht des Wettiner Fürstenhauses, die Aufdeckung reicher Silberadern im Erzgebirge bewirkten, daß die Kunstpflege von Niedersachsen, von wo die Stuckbearbeitung auch nach Westfalen (Grabplatte Wittekinds in der Stiftskirche zu Enger) hinübergriff, sich mehr nach dem Südosten verpflanzte. Wechselburg und Freiberg sind plötzlich die wichtigsten Schauplätze der plastischen Tätigkeit geworden und bezeichnen die vierte Entwicklungsphase der romanischen Bildnerei Sachsens. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Abb. 295) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Lettnerbau mit Prophetengestalten und der aus Holz geschnitzten großen Kreuzigungsgruppe (Abb. 296), hier die goldene Pforte (vgl. Abb. 212), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten und die über Magdeburg gekommenen französischen Anregungen selbständig weiterverarbeiteten. Eine zwischen 1220 bis 1225 entstandene Kreuzigungsgruppe aus Freiberg (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der nicht vor 1230 ansetzbaren Wechselburger Gruppe. Der Meister beider kam im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts nach Chartres und empfing seine Ausbildung der Steintechnik in jenem Atelier, dem die Skulpturen der Querhausfassaden an der Kathedrale zu Chartres übertragen waren. Den Gipfel seines Schaffens erreichte er in den wenige Jahre vor 1240 entstandenen Statuen des David und Salomo sowie in einigen Archivoltenfiguren der goldenen Pforte in Freiberg.

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und auch wie die übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, deren Gekreuzigter einer wahrscheinlich zuerst in Frankreich aufgekommenen abendländischen Umbildung eines byzantischen Typus folgt, wird das Blut Christi von dem zu Füßen des Kreuzes liegenden Adam in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes zu feierlicher Betrachtung in edel beherrschter Gebärde emporgehoben, fußen auf den gekrönten Figuren des besiegten Heiden- und Judentumes. Selbst die reiche Komposition der goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiberger Domes bildet, führt nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld schließt die Anbetung der drei Könige ein (Abb. 297); die kleineren Figuren der Bogenleibungen schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales,




303. Von der Domtür zu Augsburg.

dessen Architektur auf einen am Bamberger Georgenportale geschulten bayrischen Meister hindeutet, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßen die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (vgl. Abb. 212). Der ikonographische Inhalt der goldenen Pforte in Freiberg entspricht dem Dekorationsprogramme, welches allgemein für den Skulpturenschmuck französischer Marienkirchen galt, was zu dem Schlusse berechtigt, daß nebst den stofflichen Anregungen auch eine Atelierüberlieferung bei der Wahl der Einzelheiten für die Skulpturen der großen Kathedralen bestimmend mitwirkte. Fesselt an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Adern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut. Hier durchdringen sich französische Einflüsse, welch letztere vorher nur aus zweiter Hand vom Magdeburger Zentrum ausgehen, mit einer als durchaus deutsch bezeichenbaren Weise. Der durch wirkungssichere, delikate Steinbehandlung überraschende, auf Belebung und Veredelung der Form hinarbeitende Meister hat Frankreich gesehen, dort manches sich angeeignet, ohne sein nationales und persönliches Wesen dabei fallen zu lassen. Zu individualisierender Gestaltungskraft erhob sich die sächsische Steinplastik um 1270 in dem tiefergreifenden Lettnerschmucke und noch mehr in den vornehmen Stifterbildnissen im Westchore (Abb. 298) des Domes zu Naumburg. Warme Lebensfülle und Natürlichkeit eines herzerquickenden, ausgezeichnet beobachtenden Realismus durchströmen diese kraftvollen Gestalten mit ihrer strammen Haltung und gemessenen Würde. Hier hat deutsches Grundgefühl für die Bedeutung der Statuenisolierung, deutscher Geist sich französischem Einschlage nicht untergeordnet, sondern mit ebensoviel Geschmack als hohem technischen Können schier unvergleichliche Werke geschaffen. In der Naumburger Hütte dieses auf französischer Wanderschaft für die freie Standfigur wie erzählenden Reliefstil gleich trefflich gebildeten



304. Romanische Holztür in St. Maria im Kapitol zu Köln.

Obersachsen entstanden die Stifterbilder des Domes zu Meißen, die Naumburger Typen teils kopierend, teils variierend.

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen auch die Skulpturen am Bamberger Dome große Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, erscheinen die älteren Apostelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores, deren Meister den Ausdruck über alles stellt und hauptsächlich durch die antikisierende Gruppe der Reimser Skulpturen angeregt erscheint. Die Bamberger Domskulpturen, die den Vergleich mit den Hauptschöpfungen der sächsischen Schule nicht zu scheuen brauchen, teilen sich nach der Verschiedenheit der Formensprache in zwei Gruppen. Die eine gehört dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts an und wird einer einheimisch fränkischen Schule zugerechnet, die auch Motive byzantinischer Elfenbeinreliefs übernahm. Zur zweiten gotischen Gruppe leiten die Propheten und Apostel der mit der Tympanondarstellung des Jüngsten Gerichtes gezierten Fürstenpforte hinüber.

Mit der die Freiberger Arbeiten durchdringenden Großartigkeit der Auffassung und Behandlung wetteifern am Südportale des Straßburger Münsterquerhauses die herrlichen Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Mariä sowie die vornehmen Personifikationen der Kirche und Synagoge (Abb. 299), deren Entstehung zwischen 1225 und 1250 fällt. Diese innerlich freien Werke voll edelster Harmonie stehen zwar unter dem vorbildlichen Einflusse des Stiles und der Technik von Chartres sowie unter dem Studium byzantinischer Kleinkunstschöpfungen, bezeichnen aber trotzdem den Höhepunkt einer echt deutschen Richtung, für die es seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine Weiterentwicklung mehr gab. Südfranzösischer Einschlag in Verbindung mit byzantinischen Kleinkunstvorlagen und von der horizontalen Abdeckung des römischen Triumphbogens begegnet auch an der um 1176 ausgeführten Galluspforte am Münster zu Basel. Hinter diesen hervorragenden oberrheinischen Schöpfungen bleibt die Bildnerei am Mittel- und Niederrhein in der Ausschmückung der Dome zu Mainz, Worms, Trier oder selbst der Kölner Kirchen zurück.

Im südlichen Deutschland hinderten schon der phantastische Zug, welcher an den Portalreliefs von St. Jakob in Regensburg, beim Riesentore des Wiener Stephansdomes oder an der Tiersäule der Freisinger Domkrypta durchbricht, und die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief ins 12. Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. So wurde der merkwürdige Schmuck des Regensburger Jakobsportales eine in die Sprache der Steine übertragene künstlerische Behandlung des Hohenliedkommentars des Honorius Augustodunensis. Die roh plumpe Dekoration des wahrscheinlich aus Hirsau in die Kirche zu Freudenstadt gelangten Taufsteines aus rotem Sandstein deutet mit den phantastischen Tieren (Abb. 300) darauf hin, wie der Teufel durch die Wirkung der Taufe aus dem Menschenherzen vertrieben wird, dem gleichwohl noch schwerer Kampf mit Teufelsanfechtungen zu bestehen bleibt, wobei er auf die Hilfe des Satansüberwinders Christus angewiesen ist. Auch hier stand der Lehrzweck entschieden über der Schönheit der plumpen Darstellung.

Romanischer Erzguß. Seit den Aachener Türflügeln war der deutschen Bildnerei die Technik des Erzgusses geläufig, der einen besonderen Ruhmestitel des zu einem Mittelpunkt eifrigster Kunstpflege aufsteigenden Hildesheim bildet. Als Bernward, aus edlem sächsischen Geschlecht entsprossen, ein länder- und sachkundiger Mann, den Bischofssitz bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Über die Richtung seines Geistes be-

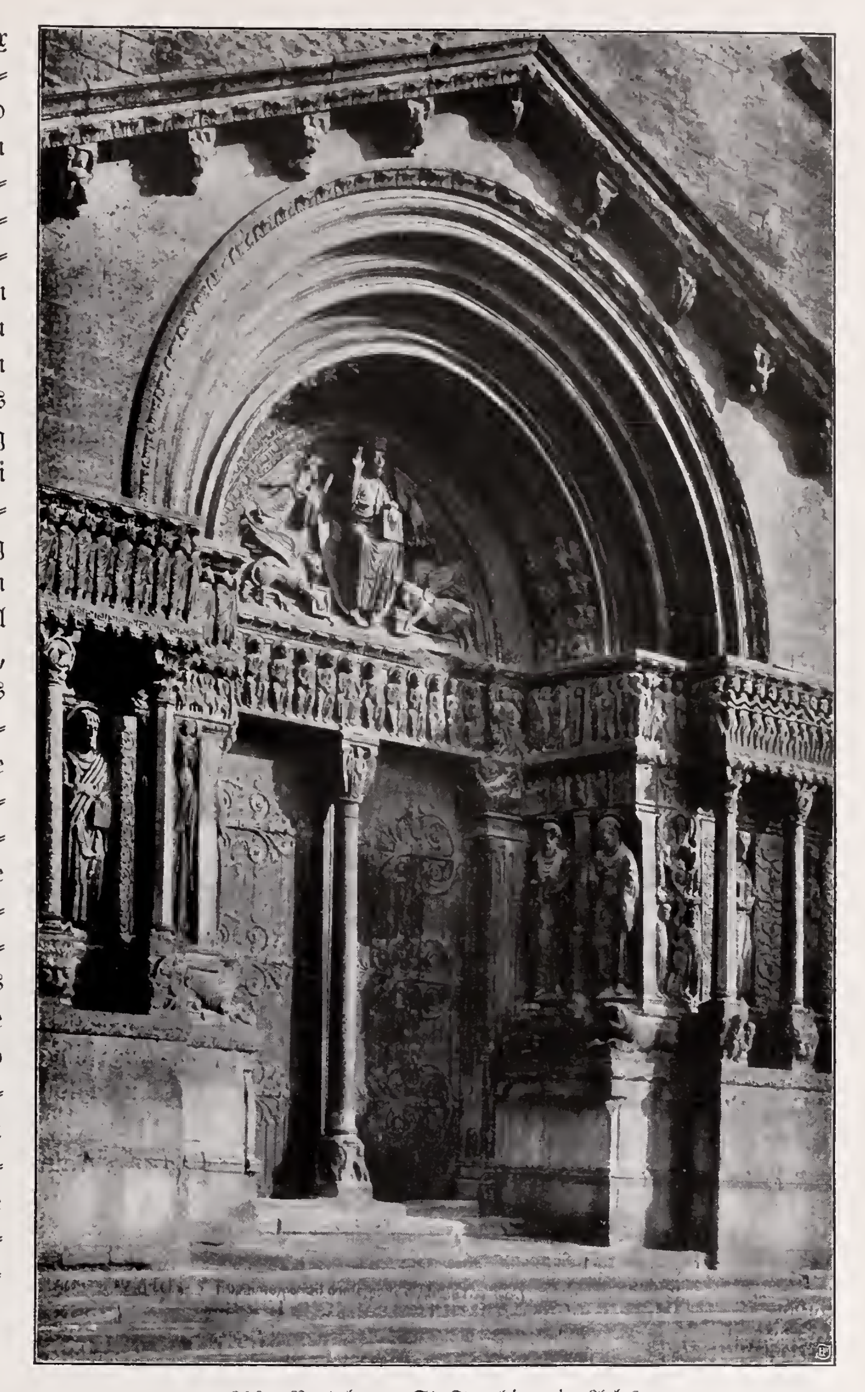


305. Vom Portal der Kirche in St. Gilles.

lehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule (1022), ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom, dessen Kunstschätze Bernward aus eigener Anschauung kannte, nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband; auf demselben ziehen sich ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapitell biblische Szenen empor. Aber nur die Absicht, weniger die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der mit dem Schema der Mainzer Willigistür sich berührenden Bronzetür (1015) am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem, im Vollguß aus einem Stücke hergestellten Flügel der Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord sowie die Jugend und Leidensgeschichte Christi schildert (Abb. 301). Die zwischen Kindheit und Passion fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An ihr erschienen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzetür dagegen zeigen den wahrscheinlich aus Mainz berufenen Künstler des letzteren völlig bar, aber um mimischen Ausdruck und Prägnanz des Vortrages bemüht. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume; während der Unterkörper ganz flach gehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit, das, wo die Mittel des Reliefs nicht mehr ausreichten, unbesorgt zur vollen Rundplastik überging. Die Bernwardssäule weist auf eine allerdings mehr äußerliche Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im 11. Jahrhundert steht. Bronzegrabplatten in den Domen zu Merseburg und Magdeburg, die zwischen 1152 und 1156 in der Magdeburger Gießhütte hergestellten Bronzeplatten der Korssunschen Türen in Nowgorod und Gnesen, sowie der 1166 von Heinrich dem Löwen auf dem Braunschweiger Burgplatze aufgestellte Löwe (Abb. 302) lassen die Entwicklung des sächsischen Bronzegusses gut verfolgen, dessen Erzeugnisse auch in fremden Ländern in hohen Ehren standen. Durch die Gedanken und Form des Reliefs bleiben mit karolingischer und frühchristlicher Kunst und durch diese formal mit der Antike in Verbindung die Darstellungen der Bronzetür am Dome zu Augsburg, welche, augenscheinlich aus Resten zweier Türen zusammengesetzt, ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit dem Streben nach freier Bewegung beigesellen. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Szenen aus der Schöpfungsgeschichte (Abb. 303, links), Gestalten des Alten Testamentes, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die weder säen noch sammeln und doch genährt werden (Abb. 303, rechts), Löwen, Kentauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Beziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gußhütte erinnert. Aber der Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern, welcher Nachklänge der Antike ebenso geläufig sind als neue der Natur abgelauschte Motive voll frischen Lebens. Offenbar ist dieses Werk in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, fand aber keine Nachfolge.

Romanische Holzbildnerei. Die Holzbildnerei blieb hinter Stein- und Bronzeplastik nicht zurück; sie lieferte hauptsächlich große bemalte Holzkruzifixe und stieg innerhalb enger territorialer Grenzen, wie die Holzkruzifixe der Dome in Braunschweig, Halberstadt und Freiberg bis zu der schon gewürdigten Wechselburger Kreuzigungsgruppe verfolgen lassen, von altertümlicher Strenge zu künstlerisch vornehmen Schöpfungen auf. Der altertümliche Zug

beherrscht das Kruzifix der westfälischen Stiftskirche in Bücken und geht in den bayerischen Kruzifixen des Nationalmuseums in München oder des Germanischen Museums zu Nürnberg allmählich zu wirklich bildnerischem Empfinden über. Als bedeutendste Leistung rheinischer Holzbildnerei stellt sich die in dekorativer Gesamtwirkung geschmackvolle Tür von St. Maria im Kapitol in Köln (Abb. 304) dar, um 1100 bis spätestens 1120 entstanden. 26 Reliefs bieten die heilige Geschichte mit Anlehnung an die Bronzetürenanordnung: ihre Umrahmung zeigt Zurückbleiben des eigentlich plastischen Sinnes gegen die ornamentale Behandlung. Während die geflochtenen Bänder und ornamentierten Nagelknäufe der Feldereinrahmung an die Bronzetechnik gemahnen und gutes Handgeschick bekunden, sind die glotzäugigen und dickköpfigen Figuren der im stärksten Relief herausgearbeiteten, sonst nicht ungeschickt angeordneten Szenen trotz der vereinzelt außerordentlich lebendigen Körperhaltung und Handbewegung immer noch von primitiver Unbeholfenheit.



306. Portal von St. Trophime in Arles.

Die Bildnerei in Frankreich, Spanien und England. Die Kunstentwicklung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im großen und ganzen einen ähnlichen Weg. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Überlieferungen keine schroffe Unterbrechung erfahren.



307. Von der Mitteltür der Kirche St. Trophime in Arles.

Für den reichen plastischen Schmuck der Bauten waren Formen und Darstellungsinhalt der frühchristlichen Sarkophagskulptur der Provence und des benachbarten Teiles des Languedoc weit ins Mittelalter hinein bis zu einem gewissen Grade vorbildlich, ehe ein frisch sich regendes Naturgefühl diese Bande allmählich lockerte und den lange gültigen Schematismus zurückdrängte. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitelle, wie in Sizilien (Abb. 263), mit figürlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische" Kapitelle leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitellform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitells stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Selbst der Stil der Einzelgestalten wurde nicht selten durch die Form des Blockes für die bauliche Verwendung bestimmt. Freier konnte sich die Skulptur an Kirchenportalen entfalten, die mit ihren Stand- und Sitzbildern, Hoch- und Flachreliefs das eigentliche Betätigungsfeld mittelalterlicher Bildnerei wurden. Ihnen haben die Schulen der Provence, des Languedoc und von Burgund im 12. Jahrhundert all ihre Leistungsfähigkeit mit besonderer Hingebung zugewendet. Sie überragen an künstlerischer Durchbildung Westfrankreich, wo in Poitiers oder Angoulême die mit dem Bau innigst verwachsende Fassadengliederung mitunter in der Fülle des Schmuckes fast erstickt, dem es weniger auf die figuralen Einzelheiten als solche, denn auf die Zusammenordnung mit Tier- und Pflanzenmotiven zu einer manchmal seltsam reichen Einheit ankam. Schon frühzeitig scheint eine feste Regel für die mittelalterliche Fassaden- und Portalbildnerei, die in ihrer Formensprache das Zurückgreifen auf das griechisch-römische Altertum sowie auf die im Abendlande stark verbreiteten Werke byzantinischer Kleinkunst nicht aufgab, aber in der Gesamtanordnung unbestreitbare, einem Zug ins Große zustrebende Selbständigkeit bekundet, gerade in Frankreich sich ausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts St. Gilles (Abb. 305) und St. Trophime in Arles eine große, auch den statuarischen Charakter stärker betonende Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistenzeichen umgeben (Abb. 306); darunter auf dem geraden Türpfosten sitzen die zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe der Türpfosten, auf welchem links das Paradies und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in der Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen (Abb. 307) sind Statuen von



308. Von der Peterskirche in Moissac.

Heiligen aufgestellt. Die Anordnung des Portals von St. Trophime in Arles entlehnte manche Einzelheit dem römischen Triumphbogen, dessen Anlage- und Dekorationsgedanken auf die Entwicklung der französischen Portale vorbildlich einwirkten. Gerade die genannten, vorzüglich komponierten und durch Bildung der Einzelfiguren hervorragenden Werke können eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwicklung der Kunst auf nordfranzösischem Boden in gewisser Fühlung mit dem Süden vollzieht. In Arles, wo die Wiege der den Ausgangspunkt bildenden provenzalischen Plastik stand, tritt der provenzalische Schulstil in seiner strengen Geschlossenheit auf und behauptet sich hier am längsten;



309. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.

von diesem Orte gehen die stärksten Wirkungen in die Ferne.

Ein gewisses Durchklingen byzantinischer Einwirkungen zeigen die Bildwerke des Languedoc, die sich nach einer älteren und jüngeren Schule von Toulouse scheiden lassen. Gegenüber der fast altertümlichen Steifheit und Befangenheit an S. Sernin in Toulouse überrascht die merkwürdig ornamentale Schwingung der Körper und Gewänder an den Darstellungen aus dem Marienleben des 1115—1135 ausgeführten Portales der Abtei Moissac, denen höchst ausdrucksvolle Gebärdensprache eigen ist (Abb. 308). Eine von den beiden abweichende Richtung, die zu der am Blocke haftenden tektonischen Gesetzmäßigkeit gemeißelter Formen übergeht, vertreten die Apostelstatuen des Meisters Gilabertus von der Kathedrale zu Toulouse. Die Auflösung der Fassaden in mehrgeschossige, mit Statuen ausgesetzte rundbogige Arkadenblenden unter Beigabe anderen Reliefschmuckes begegnet im nördlichen Aquitanien an den Kathedralen von Angoulême, Notre Dame la Grande in Poitiers und in St. Nicolas zu Civray; vielleicht bietet letzteres in den Portalhohlkehlen das früheste Beispiel für die widernatürliche Anordnung von Statuen, die herabzustürzen scheinen, eine später der Gotik so geläufige Portaldekoration.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne starkes inneres Leben treten uns zumeist die provenzalischen Skulpturen entgegen. Ungleich lebendiger, mannigfacher im Ausdrucke erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Vezelay, um 1132, enthält wie das Hauptportal der Kathedrale zu Autun eine reiche Darstellung des Jüngsten Gerichts, an welcher namentlich einzelne Apostelfiguren durch lebhaftes Gebärdenspiel überraschen. Doch macht sich Mangel an feinerem plastischen Sinn in der Gewandbehandlung, in den langgezogenen Männerköpfen empfindlich geltend; ebenso stören allzu dichte Gruppierung der überschlanken Gestalten mit ihrem verwandte Darstellungen des Languedoc noch überbietenden Bewegungsrhythmus und weiter starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft, die unter unmittelbarer Herrschaft der Cluniazenser stand, nicht auffallen kann. Von diesen immerhin viel Dekorationsfreude verratenden burgundischen Bildwerken führt wie von den südfranzösischen eine Brücke zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier zwar eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Aber Auffassung und Inhalt der Darstellung bewegen sich zunächst noch in bisher eingehaltenen Bahnen weiter, welche die Ausbildung der neuen Formensprache nicht hemmen. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene



310. Vorhalle von Santiago de Compostella.

Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch Außenteile der Kirchen mit reichem plastischen Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits wirksam vorbereitet.

Die Nachricht von den durch Abt Suger für St. Denis angeschafften Bronzetüren zeigt den Erzguß vor ähnlichen Aufgaben wie in Deutschland. Seine schönste, wohl an die nordfranzösische Kunst anzuschließende Schöpfung ist das eherne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, 1112 durch den Goldschmied Reiner von Huy (Abb. 309) gegossen. In technischer Beziehung wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung der die Beckenrundung umziehenden Reliefs überragt dasselbe die gleichzeitigen deutschen Arbeiten und wird selbst von viel späteren Werken, wie z. B. dem Taufbecken im Hildesheimer Dome aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts oder dem noch 1321 vollständig romanischen Taufbecken im Salzburger Dome, nicht erreicht.



311. Wandmalerei aus der Apsis in Nideggen.

In Spanien kreuzen sich vereinzelt, wie bei dem Portalschmucke von Sta. Maria la Real in Sanguësa mit den an Chartres erinnernden langgestreckten Säulenheiligen, französische Einflüsse verschiedener Art bald in der Fülle der Schmuckmotive, bald in der Einstellungsweise der Gestalten. Die strahlenartige Einreihung der Archivoltenfiguren, deren Füße den innern, deren Köpfe den äußeren Bogenrand berühren, wird eine bevorzugte Anordnung der spanischen Portale. Ihr Schmuckbestreben steigert sich fast zu einer Überladung in der Portalhalle von Santiago de Compostella, deren Maestre Matteo um 1180 in hier örtlich leicht erklärbarer Abhängigkeit von tolosanischer Portalbildnerei erscheint (Abb. 310). Höchst beachtenswerte Denkmale bleiben die romanischen Prachttore in Puente la Reina, Tudela und S. Miguel zu Estella, an welch letzterem Orte die zuerst in Civray beobachtete Einstellung der absturzdrohenden Archivoltenfiguren auffällt, aber auch provenzalisches Antikisieren freier nachklingt.

In die lange ziemlich unbeholfene und inhaltsleere Grabsteinskulptur Englands kam erst unter Heinrich III. eine gewisse frische Lebenswahrheit der von wirklicher Bildnistreue allerdings noch entfernt bleibenden Gesamterscheinung. Das Übereinanderschlagen der Beine, das an verschiedenen Rittergrabbildern der Tempelkirche in London, so des Robert de Ros († 1227),

beobachtet werden kann, stellt sich als ein auf England beschränktes Motiv dar.

Malerei. Der Eindruck des romanischen Kircheninnern ist nicht nur auf die Raumbildung und Lichtführung, sondern auch auf die Wirkung der Farbe vom Fußbodenbelag und von den gewebten, gestickten oder wenigstens gemalten Teppichbehängen der unteren Wände bis zu den Glasmalereifenstern und figurenreichen Darstellungen an den Oberwänden, Flachdecken oder Wölbungen gestellt. Die Malerei erfreute sich zunehmender Pflege und eines unbestreitbaren Aufschwunges, der rasch die Warnungen der Libri Carolini vor abergläubischer Bilderverehrung und die von Rabanus Maurus an seinen Freund Hatto gerichtete Mahnung vor dem trügerischen Scheine der Malerei vergessen ließ. Die Kirche, deren Gottesdienst nicht unmittelbar an das erst später vom Altare Besitz ergreifende Bild gebunden war, hatte trotz sorgsam beobachteter Zurückhaltung ein starkes Bedürfnis nach dem Bilde. War doch die Bildkunst der von der Antike herüberführende rote Faden, ohne den die Kirche sich die höchste Bildung nicht denken konnte. Denn die Gegenstände der Malerei waren nicht bloß religiös, sondern umfaßten den ganzen kirchlichen Bildungskreis und griffen auch über denselben hinaus.



312. Deckenmalerei aus Brauweiler.

Lange fehlte das Tafelbild neben der rege gepflegten Wand- und Buchmalerei, die hauptsächlich illustrieren und dekorieren wollten. Den Vorsprung großer historischer Zyklen, die schon die karolingische Wandmalerei gekannt hatte, holte die ottonische Buchmalerei bald ein. Bei Gleichheit des Vorwurfes erscheint die Fassung durch Wandmalerei im allgemeinen als die ältere und bedeutungsvollere, da der Wandmaler aus einer handschriftlichen Vorlage nicht einfach kopieren konnte, sondern den Darstellungsgedanken zweckmäßig transponieren mußte. Dabei war ja durch Kauf, das Verschicken und Entleihen von Handschriften, Stickereien und anderen kunstgewerblichen Gegenständen die Verbreitung von Vorlagen auch aus fremden Ländern ermöglicht, im Staufenzeitalter in noch erhöhtem Grade von Byzanz und vielleicht von Italien her. Die aus Berührung mit der Antike erwachsene Vereinigung der Linienphantasie und der poetischen Phantasie, des Tektonisch-Schmuckhaften und des poetisch Darstellenden erschloß neue Wege und Wirkungen. Gedankenkreise weltlicher Weisheit belebten selbst die Quedlinburger Teppiche. An dem Sachinhalte der Wandmalereien in Prüfening, wie an den Zyklen in Schwarzrheindorf und Brauweiler ist die im 12. Jahrhundert offenbar gewachsene Fähigkeit erkennbar, aus alten theologischen Quellen neue Bildvorstellungen zu schöpfen und das nur theologisch Gebildeten Verständliche malerisch und poetisch auszuwerten. Ähnliche Vorstellungsreihen wie in den Naumburger Stifterstandbildern regten in den Glasmalereien des Straßburger Münsterlanghauses die noch romanisch stilisierten Darstellungen von 28 deut-



313. Aus den Wandgemälden der Taufkapelle bei St. Gereon zu Köln.

schen Königen bis auf Friedrich II. an, ein Gedanke, der schon an dem 1215 vollendeten Karlsschreine zu Aachen in anderer Vortragsweise auflebte.

Die Darstellungsmöglichkeit, namentlich der Wandmalerei, erfuhr mit dem Übergange von der flachgedeckten Basilika zum Wölbungssystem manche Einschränkung. Hatte die Monumentalmalerei sich den räumlichen Verhältnissen der Flachdeckenbasilika anzupassen gelernt, und in glänzend entfalteter Kunst rhythmischer Flächengliederung, wie an der Prachtdecke der Hildesheimer Michaelskirche, hohe Meisterschaft erlangt, so nötigte ihr die durch die Gewölbe gegebene neue Flächengestaltung mit der etwas unbequemen Dreiecksform die dieser angepaßte Umformung älterer Kompositionsschemata auf. Dem Schwarzrheindorfer Meister gelang es schon im 12. Jahrhundert, jede Kappe als geschlossene Bildeinheit zu gestalten. Aber auch auf den enger gewordenen Feldern regte die Malerei sich noch immer sehr lebhaft und erreichte im 13. Jahrhundert hohe Blüte. Und als mit diesen baulichen Umgestaltungen die Wand- und Deckenmalerei an Boden verlor, schuf die Glasmalerei einen den Eindruck des Kircheninnern wesentlich umgestaltenden Ersatz, wohl eine der größten Errungenschaften mittelalterlicher Kirchenausschmückung.

Die Menschendarstellung war zunächst einer Vortragsweise, die das Bild körperlicher Dinge auf Linienausdruck reduzierte und die Bildelemente mit nachdrücklicher Betonung ihrer Beziehungen zu einander zu vereinfachen trachtete, nicht Selbstzweck. Aber sie erreichte später sehr verständnisvolle Interpretation des Gliederbaues, die die Ausdrucksgewalt weicher, fließender Linien der Gewandbehandlung zu heben verstand. In den Gestalten des ersten Menschenpaares der Hildesheimer Decke wagte man sich schon am Ausgange des 12. Jahrhunderts an das Problem des Nackten, dessen Lösung eines gewissen Adels richtiger Verhältnisse nicht entbehrte. Ein bewußt zeichnerischer Vortrag, der das Wichtigste, was er sagen wollte und zu sagen hatte, in den Umriß legte, bewältigte wiederholt noch nicht Eindringlichkeit und Gewaltsamkeit der Gebärde. Immerhin kam die Malerei des 13. Jahrhunderts, mit jener des 11. und 12. verglichen, der Wirklichkeit merklich näher, obzwar auch sie die Einbildungskraft immer noch



314. Apsisausmalung vom Jahre 1166 im Patroklusmünster zu Soest.

über die Anschauungskraft stellte. Im allgemeinen ging sie auf die Probleme der Raumtiefe und des Lichtes nicht ein, weshalb die im Raume stehenden, mit Dämonen kämpfenden Heiligen in der Apsis von St. Gereon zu Köln nach dieser Richtung einen ausgesprochenen Fortschritt bedeuten.

Ein Hauptmerkmal deutscher Wandmalerei des 12. Jahrhunderts wurde eine gewisse Architektonisierung der Komposition, wie sie in Prüfening begegnet und auf Hirsauer Einflüsse bezogen wird. Ihre Stellung und Anordnung der Einzelfiguren nach den Erfordernissen der Flächenteilung eignete sich besonders für repräsentative Darstellungen, die nächst den historischen die zweite Hauptkategorie blieben und im Altarhause nächst Christus die Apostel und andere Heilige, an der Westwand ab und zu noch ein Jüngstes Gericht boten, während das Langhaus die Stätte der historischen Szenen wurde. In den an den Chorbogen verwiesenen Bildern der von ihren Patronen empfohlenen Stifter regten sich Ansätze der Porträtmalerei. Die Wandmalerei des 12. Jahrhunderts dachte bis zu einem gewissen Grade in architektonischen Kategorien; ornamentale Aufgaben, wie an der Hildesheimer Decke, verstand sie glänzend zu lösen. Gerade hier ging sie zum ersten Male von dem fließenden Stile der Gewandung zu dem zackigen über, der einzelne formale Äußerlichkeiten den Byzantinern entlehnte, im Grundtone aber deutsch blieb und die Gestalten selbst in ihrer ruhigen Haltung beließ, zu der die gebrochenen, zerhackten Linien der früher der Gliederrichtung folgenden Falten in schwer verständlichen Gegensatz heftiger Bewegungen traten, und eine merkwürdig komplizierte Faltengebung zu Worte kommen ließen.

Das technische Können scheint durchaus nicht ängstlich noch ungewandt. Insbesondere die Buchmalerei bevorzugte später vor der dekorativ wirksameren konservativen Deckfarbenmalerei, die in der Ausführung mühsamer und enger an überlieferte Rezepte gebunden war, die anspruchslosere, leicht getönte Federzeichnung mit ihrer großen Anpassungsfähigkeit an Altes und noch mehr an Neues, das aus dem Leben der Zeit quoll. Die Deckfarbenmalerei fand einen gewissen Rückhalt in der Wandmalerei und hielt mit ihren stilistischen Wandlungen fast gleichen Schritt.

Wandmalerei. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden unter dem Einflusse der im Kloster Reichenau geltenden Anschauungen, die auch nach St. Gallen hinübergriffen, die Wandgemälde im Chore der Silvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee und der Michaelskirche zu Burgfelden bei Balingen. Die Burgfeldener Bilder bieten eine an die Parabel vom Sama-



315. Aus der Legende des heil. Blasius im Dom zu Braunschweig.

riter erinnernde Darstellung eines Überfalles, die man auf die 1061 erwähnte Ermordung zweier Zollernscher Edlen zu beziehen und als ein historisches Gemälde zu deuten versuchte, und das Weltgericht. Letzteres bezeichnet gegenüber dem älteren Weltgerichte in Reichenau-Oberzell, der ersten großen selbständigen Schöpfung germanischer Phantasie im christlichen Bilderkreise, einen Fortschritt ins Dramatische der Auferweckung und Seelenscheidung, löst die Spannung in Bewegung aus und lenkt schon zur Auffassung der späteren Weltgerichtsdarstellungen ein. Im Zusammenhange mit den früher erwähnten Schöpfungen Reichenauer Malerei bestätigen diese Denkmäler die Tatsache, daß die Reichenau vom 10. Jahrhundert an auf den Gebieten der Monumental- und Buchmalerei eine führende Rolle einnahm und ein einflußreicher Ausgangspunkt ottonischer Kunst war. Gerade an ihren Werken läßt sich die innere Entwicklung, die allmähliche Zersetzung und Auflösung einer großen, den Abschluß der frühchristlich-römischen Kunst diesseits der Alpen bildenden Kunstschule näher beobachten. Die Beziehungen der Abteien Reichenau und Monte Cassino vermittelten den Anschluß an die lateinische Richtung der mittelitalienischen Kunst und befähigten zu Kunstschöpfungen, deren Wert die gleichzeitigen Werke rein deutscher Kunst erheblich überragt. Stilistische Verwandtschaft mit den Oberzeller Malereien überrascht in den von 1031 stammenden Apsisgemälden des Domes zu Aquileja, auf welchem außer dem Patriarchen Poppo auch Kaiser Konrad II. und seine Gemahlin dargestellt sind. Trotz byzantinisierenden Einschlages ist der Geist der Arbeit im wesentlichen abendländisch. Auch weiter rheinabwärts bis nach Nideggen (Abb. 311) und Knechtsteden findet die Wandmalerei, der Natur der Anwohner, dem zur dekorativen Flächenbelebung einladenden Wesen der Architektur entsprechend und ihrem Konstruktionsorganismus sich anpassend, eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaale zu Brauweiler (Abb. 312) bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (s. Abb. 192) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren unstreitig in den Jahren 1151—1156 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite. Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unter-



316. Malerei der Klosterkirche zu Walderbach.

wies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerszenen oder Taten der alttestamentlichen Helden er darzustellen habe, um die Kraft des seligmachenden Glaubens durch anschauliche Beispiele zu versinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des neuen Jerusalems, die an den Gewölben in Schwarzrheindorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Tätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der Märtyrer und ihrer Peiniger. Sie sind auf farbigem Grunde ohne perspektivische Vertiefung in dunklen Umrissen und mit erwachendem Streben nach Naturwahrheit gezeichnet, richtig nackt entworfen und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den stellenweise dramatisch bewegten Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verklärung und Kreuzigung Christi, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und (in der Apsis) den thronenden Christus im Kreise der Apostel und Evangelisten darstellen. Hier ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Schon im 12. Jahrhundert setzte die sich in ungemeiner Regsamkeit entfaltende kölnische Malerei in der Krypta von St. Maria im Kapitol, in den Ritter- und Bischofsgestalten des Hochchores von St. Gereon oder in dem thronenden Salvator von St. Pantaleon mit interessanten Arbeiten ein, deren weiche tonige Malart einem immer stärkeren Streben nach Belebung und Hervorhebung des Zeichnerischen mit Steigerung bewegterer Figurenhaltung und knittrig flatternder Gewandung wich. Den Höhepunkt erreichte diese zunächst in den um 1220 entstandenen Aposteln zu St. Ursula feststellbare Richtung in den vornehm großen Figuren der vollständig erhaltenen, eine Glanzleistung rhythmisch-dekorativer Anordnung darstellenden Taufkapelle von St. Gereon (Abb. 313), während die nicht vor 1250 vollendeten Gemälde der Ostpartie von St. Kunibert und der wohl gleichzeitige Gewölbeschmuck von St. Maria in Lyskirchen schon den Rückgang erkennen lassen.



317. Von den Wandgemälden im Dom zu Gurk in Kärnten.

In Westfalen reichen die Szenen aus der Petruslegende der Kirche zu Idensen, deren Grundrißlösung an die einschiffigen tonnengewölbten Saalkirchen Frankreichs und mehrere aus dem Orient ableitbare Besonderheiten merkwürdig anklingt, wohl ins dritte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zurück. Die Herübernahme aus dem byzantinischen Typenschatze, welche in Idensen vergebens gesucht wird, erscheint ganz besonders die Apsisdarstellungen des Patroklusmünsters in Soest beeinflußt zu haben; sie sind von 1166 datiert (Abb. 314). Fast möchte man für Soest noch im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts unmittelbare Berührungen mit byzantinisch-italienischen Anschauungen annehmen, die im nördlichen Chörchen von St. Patroklus sowie in Chor und Grabnische von Maria zur Höhe vordringen, in Methler aber bereits verblassen. Wechselbeziehungen zu rheinischen Schöpfungen sind mehrfach offenkundig. Im Dome zu Münster wird schon im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts die Unterwerfung der Friesen, welche dem Dompatron Paulus ihre Gaben darbringen, also ein Zeitereignis, zum Gegenstande der künstlerischen Behandlung gewählt.

Eine wesentliche Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft bietet das altsächsische Gebiet in den Wandgemälden des Braunschweiger Domes aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Von dem umfassenden Bilderschmuck ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene, wie so häufig, durch moderne Restauration arg entstellt. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, der dem ganzen Bilderkreise zugrunde liegt — eine Geschichte des Erlösungswerkes —, zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher



318. Altaraufsatz aus der Wiesenkirche zu Soest. Berlin.

und anschaulicher Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen, die in der Darstellung des Blasiusmartyriums (Abb. 315) sich regt. In den Szenen aus dem Leben des Täufers, an der Chorwand in mehreren Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwärtigkeit ist in die Darstellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, der außer in Braunschweig auch in der um 1186 entstandenen Prachtdecke der Michaelskirche in Hildesheim (vgl. Abb. 178), in Peterborough, St. Albans in England und anderwärts begegnet. Aber auch typische Bilder werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christkind, von der Madonna zärtlich gestützt, die Hand lebhafter zum Segen erhebt, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Bann der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß die Stimmung des Zeitalters bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstume hat. Künstlerbewußtsein und Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigefügt.

Auf süddeutschem Boden wird die ernste Ruhe und Würde der Ausmalung eines Kirchenchors aus guter romanischer Zeit vortrefflich in der St. Gilgenkirche zu Klein-Komburg veranschaulicht, während sich in den Chorgemälden des Kirchleins zu Kentheim im Nagoldtale schon der Übergang zu Neuem vorbereitet. In der Nähe von Regensburg, dessen Domkreuzgang (Allerheiligenkapelle) und Obermünsterkirche noch einen Teil der Ausschmückung aus dem 12. Jahrhundert besitzen, ist die alte, zum Hirsauer Kongregationsverbande zählende Klosterkirche zu Prüfening mit einem neu entdeckten Schatze reich und ansprechend verteilter Wandmalerei ausgestattet. Unter Zugrundelegung der Antiphon zum Benediktus des Festes Allerheiligen ist hier gleichsam „Allerheiligen" bildlich zur Darstellung gebracht. In letzterer überraschen die vorzügliche Individualisierung und große Abwechslung der Haltung und Gewandung ebenso wie die reiche Ornamentik. Die Braut des hohen Liedes als Symbol der trium-



319. Altarvorsatz aus der Wiesenkirche zu Soest. Berlin.

phierenden Kirche, als Repräsentantin der erlösten, mit Christus vereinigten Menschheit ist durch heiligen Ernst und hohe Würde ausgezeichnet. Als vorzüglich erhaltenes Beispiel ornamentaler Dekorationsmalerei müssen die Wölbungsmalereien der oberpfälzischen Zisterzienserkirche Walderbach bezeichnet werden (Abb. 316). Ans Ende des 13. Jahrhunderts rücken die aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf ins Münchener Nationalmuseum gebrachten Wandbilder aus der Geschichte Daniels.

Im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts vollendete ein Stil und Technik griechischer oder doch gräzisierender Malerei beherrschender Meister die bis um 1151 zurückreichenden Heiligengestalten auf dem Nonnberge in Salzburg. Derselben Zeit fallen die heiligen drei Könige des Läuthauses im oberösterreichischen Kloster Lambach, die Gemälde der Burgkapelle zu Hocheppan oder die phantastischen Fabelwesen in der Apsis zu St. Jakob ob Tramin zu. Etwas später entstanden die leider nicht unberührt gebliebenen Wandgemälde der Johanniskirche zu Pürgg in Steiermark. Die 1899 aufgedeckten Szenen der Klemenslegende und Heiligengestalten in der Klemenskirche zu Alt-Bunzlau in Böhmen überraschen durch byzantinische Nachklänge der Einzelfiguren. Die großartigsten Schöpfungen des österreichischen Gebietes bleiben die Wandgemälde des sogenannten Nonnenchores im Dome zu Gurk aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 317), die mit den zackigen Umrissen ihrer Gewandfiguren und Wolkensäume an den Ausgang des deutsch-romanischen Stiles rücken; ihre Art beeinflußt in Anordnung, Grundbehandlung und Gestaltenauffassung die Ausmalung des Karners in dem benachbarten Piesweg.

Bemalte Holzdecken. Bemalte Holzdecken gehören zu den größten Seltenheiten. Älter als jene zu St. Michael in Hildesheim mit den Darstellungen des Sündenfalles, des Stammbaumes Christi und der mit letzterem zusammenhängenden Patriarchen, Propheten und Evangelisten ist die Deckenmalerei der Kirche zu Zillis in Graubünden, die der Frühzeit des 12. Jahrhunderts zugerechnet wird. Auf 153 quadratischen, von Bandgeflecht, Zickzack- und Blattornament umrahmten Feldern erscheinen außer Szenen aus der Geschichte Christi jene phantastischen Fabeltiere, Ungeheuer und Zwitterbildungen zwischen Menschen- und Tierleib,

die in St. Jakob ob Tramin überraschten.

Tafelmalerei. An den Altaraufsätzen und an den Altarvorsätzen entwickelte sich ein besonderer Zweig der mittelalterlichen Malerei, für dessen Technik Theophilus in dem Abschnitte „de tabulis altarium" seiner „diversarum artium schedula" besondere Fingerzeige zusammenstellte, was gewiß auf eine intensivere Pflege hindeutet. Für die Tafelmalerei der romanischen Epoche sind namentlich einige westfälische Werke von besonderer Bedeutung. An ihrer Spitze steht das meist nach 1166 angesetzte Antependium aus dem Walpurgisstifte zu Soest, den thronenden Christus zwischen Maria und Walpurgis einerseits sowie zwischen Johannes dem Täufer und Augustinus andererseits zeigend. Die byzantinisierende Behandlung des Gesichtsschnittes, der Gewandung und selbst des Fleischtones der letztgenannten Gestalten mag auf jene Tafelbilder zurückgehen, die als Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie nach dem Abendlande gebracht wurden. Noch viel merkwürdiger ist der aus der Wiesenkirche zu Soest (Abb. 318) in das Berliner Museum gebrachte Altaraufsatz, der, um 1220 oder 1230 entstanden, als Mitteldarstellung der Kreuzigung und neben derselben links Christus vor Kaiphas und rechts die Frauen am Grabe zeigt. Der gewölbte Rundschild des Hauptmannes oder das echt antike Motiv der zur Schmerzverbergung das Gesicht verdeckenden Frau lassen sich auf griechische Einwirkungen zurückführen, denen auch die von Blättern durchwachsene Palmette des Ornamentalen entspricht; die merkwürdige Form des Rahmens, dessen Umriß gewiß nicht das nordische Formengefühl des beginnenden 13. Jahrhunderts widerspiegelt, berührt sich namentlich mit Altartafelabschlüssen der sienesischen Schule, deren gleichzeitige Schöpfungen verschiedene Beziehungen zur byzantinischen Kunst verfolgen lassen, die ja altitalienische Tafelbilder (Monopoli, Biscaglia bei Trani) noch lange beherrschte. Die Eigentümlichkeiten der westfälischen Wandmalerei, die in Methler, im Nebenchörchen von Maria zur Höhe und in der Nikolaikapelle zu Soest oder in Lippstadt hervortreten, erreichen die höchste Steigerung im Tafelbilde des dreiteiligen Altarvorsatzes aus der Wiesenkirche in Soest, heute im Berliner Museum (Abb. 319). Das um 1250 ansetzbare Werk zeigt in der großartigen Gestalt Gottvaters auf der Dreifaltigkeitsdarstellung zwischen Maria und Johannes nicht nur Fühlung mit der Wandmalerei, in deren unruhiger, eckig knittriger Gewandung das Belebungs- und Bewegungsstreben nachzittert, sondern auch mit Typen der gleichzeitigen Buchmalerei und veranschaulicht so das Ineinandergreifen der verschiedenen Gebiete. Mit diesen hochstehenden Werken der Tafelmalerei kann sich die vielleicht aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Rosenheimer Tafel



320. Die mystische Verlobung der heil. Katharina. Wandmalerei, Montmorillon.




321. Sta. Marta und Sta. Obdulia. Romanische Wandmalereien in der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo.

mit der Krönung Mariä zwischen Aposteln nicht messen.

Wandmalerei in Frankreich, Spanien und Italien. Auch die französische Kunst bleibt in ihren älteren Schöpfungen hinter den gleichzeitigen Werken anderer Länder kaum zurück. In Frankreich fand schon im frühen Mittelalter eine Anlehnung an frühchristliche Vorbilder statt. Byzantinisierende Anklänge, die sich in der Michaelskapelle zu Rocomadour noch bis ans Ende des 12. Jahrhunderts erhielten, werden offenkundig an dem perspektivisch behandelten Mäanderstreifen der Christus zwischen fliegenden Engeln zeigenden Wandmalereireste in der Taufkirche St. Jean zu Poitiers. Die Krypta der Notre Dame-Kirche zu Montmorillon umschließt die älteste Darstellung der mystischen Verlobung der heiligen Katharina (Abb. 320). Trotz einer gewissen Strenge und Einfachheit der Behandlung beleben sich wirkungsvoll die byzantinisierenden Wandgemälde von St. Savin im Poitou, wo außer den naturgemäß der Krypta zugewiesenen Legendenszenen der Heiligen Savinus und Cyprianus im Chor und Schiff alt- und neutestamentliche Vorwürfe, in der Vorhalle die Apokalypsedarstellungen eine bedeutende Gestaltungskraft des 12. Jahrhunderts bezeugen. Der Mitte dieses Zeitraumes rechnen die etwas selbständigeren Szenen aus dem Leben des Heilands und die letzten Dinge in der Kirche zu Vic (Indre) zu. Der Stil der Wandgemälde von St. Savin klingt auch in der Ornamentik der Bilder der Kirche zu Montoire an, indes biblische Darstellungen in der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen mehr eigenartige Anmut und freiere Auffassung bekunden. Letztere paart sich mit zarterer Empfindung in den etwas späteren Wandbilderfragmenten des Kapitelsaales zu St. Trophime in Arles.

Die umfangreichsten und wichtigsten Monumentalmalereien der romanischen Epoche in Spanien, die zwischen 1180—1240 ausgeführten Gewölbemalereien von St. Isidoro zu Leon führen außer Darstellungen der heiligen Geschichte Tierkreis- und Monatsbilder in leichter Farbenausführung dunkler Umrisse vor. Dem Ausgange des 12. Jahrhunderts zählen die Heiligenfiguren in der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo (Abb. 321) zu.

Bis ins 9. Jahrhundert reichen byzantinisierende Fresken des Benediktinerklosters S. Vincenzo am Volturno zurück, dessen Abt Epifanio zwischen 826—843 sich selbst zu Füßen des Gekreuzigten darstellen ließ. Sowohl durch den Inhalt als auch durch die Form der Darstellung verraten die Gemälde in Carpagnano wie der 959 durch Theophylaktos ausgeführte thronende Christus und jene in Spoleto den byzantinischen Ursprung. Byzantinische Kunstweise und bodenständige italienische Auffassung und Behandlung durchdringen einander in den hochinteressanten, umfangreichen Wandgemälden der 1075 geweihten Kirche S. Angelo in Formis (Abb. 322), wohl einem Werke der bis nach Reichenau hinauf-



322. Wandgemälde zu St. Angelo in Formis.

greifenden Schule von Monte Cassino. Nach den Überresten in der Unterkirche von S. Clemente und in der Vorhalle von S. Lorenzo, in S. Urbano und S. Silvestro wurde die Wandmalerei auch in Rom während des 10. Jahrhunderts gepflegt.

Romanische Mosaiken. Der Kunst des Nordens war seit der Ausschmückung der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen der Schmuck der Mosaiken nicht fremd; in der romanischen Epoche war ihre Verwendung beschränkt. Einem italienischen Muster wurde der erst längere Zeit nach dem Tode des Bischofs Bernward hergestellte musivische Fußboden im Hildesheimer Dome nachgebildet. Mit dem Annonischen Langchore (1069) werden die einzigartigen Bodenmosaiken in der Krypta von St. Gereon zu Köln in Verbindung gebracht, die Verwandtschaft mit oberitalienischen Arbeiten zeigen. Trotz aller Derbheit der Ausführung belebt Anschaulichkeit der Vorführung die Szenen aus der Geschichte Samsons, Davids und des keuschen Joseph (Abb. 323). Doch fehlten im allgemeinen die Mittel, um, wie in Italien



323. Blendung Samsons und Tötung des Goliath auf dem romanischen Mosaikboden in St. Gereon zu Köln.



324. Cefalù. Apsismosaiken des Domes.

Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu Köln, die musivischen Bilder mit Hilfe von Steinstiften zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit denen auch die Gegenstände der Darstellung (unter anderem allegorische Figuren) übereinstimmen.

Fortdauernder Wertschätzung erfreut sich die ganz in Abhängigkeit von Byzanz bleibende Mosaikmalerei namentlich in Italien; besonders hervorragende Schöpfungen entstanden zum Schmucke der Kirchenbauten Siziliens. 1143 wurden zum Teile die köstlichen Mosaiken der Cappella Palatina (Taf. VIII) in Palermo vollendet; die Anordnung ging von geometrischer Zeichnung des Schmuckes der unteren Teile zur Figurendarstellung heiliger und allerheiligster Gestalten der oberen Teile über und schien in feinster Farbenabstufung mit Entfaltung kostbarer Pracht die Gottheit ehren zu wollen. Von byzantinischen Künstlern sind auch die älteren Mosaikgemälde ausgeführt worden, welche die Kuppeln und Wände in der Martorana und in Monreale sowie außerhalb Palermos in Cefalù bedecken, dessen Dom die schönsten byzantinischen Mosaiken des Abendlandes (1148) birgt (Abb. 324). Gerade in ihnen tritt die großartige Wirkung einer planmäßig verteilten Mosaikausschmückung byzantinischer Kirchen imponierend zutage!

Bei den jüngeren Mosaikbildern Siziliens kommt schon ein einheimisches oder wenigstens italienisches Element, in der prächtigen Dekoration im Zimmer Rogers II. im Königsschlosse zu Palermo sogar islamitischer Einschlag der Tierstilisierung zur Geltung. Je inniger sich aber die Anordnung der sizilianischen Mosaiken byzantinischem Brauche anschließt, um so höher steht im allgemeinen ihre Kunstform. Verschiedenen Arbeitsperioden zählen die bis ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Mosaiken von S. Marco in Venedig zu, frei dem Vorbilde des Baues, der justinianischen Apostelkirche, sich anschließend; die erst im 13. Jahrhundert ausgeführten Genesisbilder der Vorhalle stehen Darstellungstypen der Cotton-Bibel nahe. Von Venedig erbat sich 1218 Papst Honorius III. Mosaizisten für die Anfertigung des zwischen vier Heiligen thronenden Christus in der Apsis von San Paolo fuori le mura in Rom, wo schon 1148 in dem Apsismosaik des neben Maria thronenden Christus oder auch in dem neutestamentlichen Bilderzyklus von S. Saba byzantinisierende Mosaikkunst sich neu belebt hatte.



325. Glasmalereien im Dom zu Augsburg.

Glasmalerei. Der Schmuck der Farbe blieb auf die Belebung des Fußbodens, der Wand, der Decke und des Altars nicht beschränkt, sondern drängte sich schon frühe auch in die Fensteröffnungen, die mit farbigem, bald zum Bilde übergehendem Glas geschlossen wurden. Schon um 864 berichtet die „Vita Liudgeri“ von „in den Fenstern angeordneten Bildern“, und gegen das Ende des 10. Jahrhunderts werden in der Chronik des Richerus von St. Remy in Reims Fenster mit verschiedenen Darstellungen erzählenden Inhaltes genannt. Ein schulmäßiger Betrieb dieses Kunstzweiges ist um das Jahr 1000 für das bayrische Kloster Tegernsee verbürgt, dessen Abt Gozbert (982—1001) in einem Briefe an einen Grafen Arnold hervorhebt, daß jetzt zum erstenmal die Sonne durch die buntfarbigen Gläser der Gemälde den Kirchenboden bestrahle, und der auch eventuell zur besseren Ausbildung zurückzusendenden Zöglinge dieses Kunstzweiges gedenkt. Die Tatsache, daß technische Traktate der Zeit, insbesondere die berühmte „schedula diversarum artium“ des Theophilus, bereits Gebrauchsanweisungen für Glasmalerei bringen, berechtigt zur Annahme eines weit höheren Alters ihrer Erfindung. Mosaikartig zusammengesetzte farbige Gläser waren schon früher bekannt; selbst der Gebrauch figürlicher Darstellungen darf für die karolingische Periode nicht unbedingt abgeleugnet werden. Wahrscheinlich nahm das Mittelalter ein halbvergessenes Erbe des Altertums wieder in Besitz. Noch im 11. Jahrhundert liegt der Glasmalerei, wie die Fenster im Augsburger Dome zeigen, die Auffassung der Mosaikarbeit zugrunde. Die einzelnen, nach einer Vorlage zurechtgeschnittenen Glasstücke werden in Blei gefaßt und verbunden, Zeichnung und Schatten mit eingebranntem Schwarzlot hergestellt. Allmählich hebt sich die Technik; die Zahl der Farben wird vermehrt und die Zeichnung verbessert, Glut und Harmonie der Farben bestimmt die Wirkung.



326. Spätromanisches Glasgemälde aus St. Kunibert in Köln.

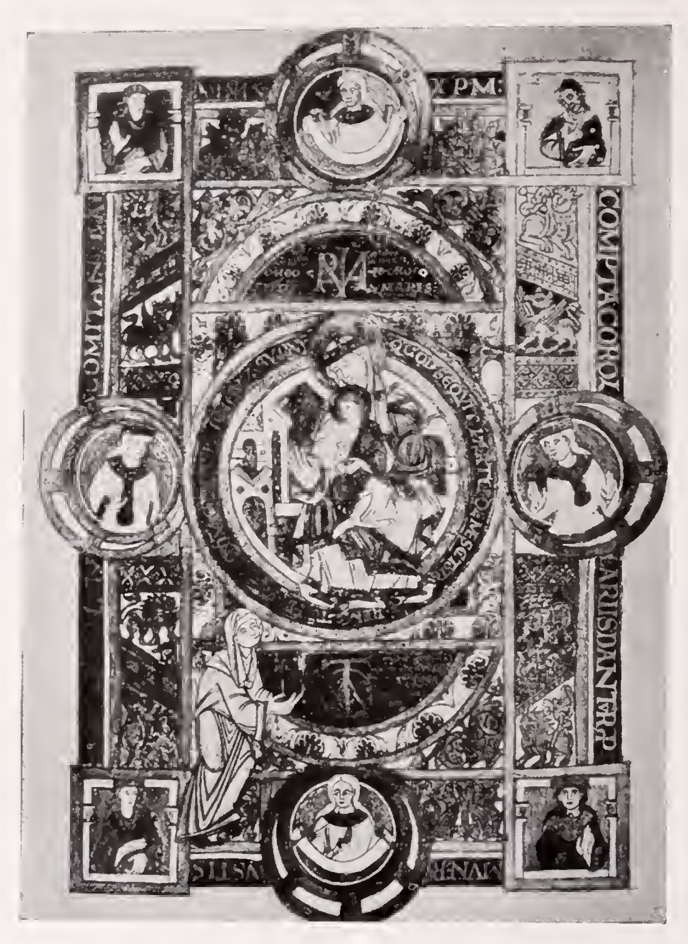
Noch der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts dürfen die eben erwähnten fünf Augsburger Domfenster mit den Gestalten des Moses, David (Abb. 325), Jonas, Daniel und Osea zugerechnet werden, die ältesten figürlichen Glasgemälde Deutschlands, frei von Beziehungen zu Byzanz. Auf figürliche Darstellungen und Buntheit der Farben verzichteten nach der Ordensvorschrift die Zisterzienser des niederösterreichischen Klosters Heiligenkreuz bei ihren grau in grau gehaltenen Kreuzgangsfenstern aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, deren vornehm-schlichte Ornamentzeichnung überaus feines künstlerisches Empfinden atmet und mit sparsam verteilten Farbentupfen sich doppelte Wirkung sichert. An den ältesten Fenstern des Straßburger Münsters läßt sich die Entwicklung der Schwarzlottechnik des 12. Jahrhunderts gut verfolgen. Als größte künstlerische Leistung spätromanischer Glasmalerei Westdeutschlands erscheint das Mittelfenster des Chores von St. Kunibert in Köln (Abb. 326), um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden; die Übersichtlichkeit und Klarheit der Disposition, die Schönheit des saftigen Ornamentes der Bordüren, die glühende Kraft der an sich einfachen Farbenskala bekunden volle Erfassung der Sonderaufgaben dieses Kunstzweiges und zwecksichere Verwertung seiner Mittel. Dem gleichen Zeitraume zählen die drei herrlichen Glasmalereifenster der Stiftskirche zu Bücken a. d. W. mit Szenen aus dem Leben Christi und gottesdienstlichen Paralleldarstellungen der letzteren zu.

Auch in Frankreich reichen die ältesten Glasgemälde noch ins 11. Jahrhundert zurück, Reste einer Himmelfahrt Christi aus der 1136 zerstörten Kathedrale von Le Mans. Von jenen romanischen Glasmalereien, die Abt Suger um die Mitte des 12. Jahrhunderts für die Kirche St. Denis ausführen ließ, ist das Fenster mit dem Stammbaume Christi besonders erwähnenswert, den auch ein gleichzeitiges Fenster in Chartres bietet. Die damals erreichte Farbenwirkung veranschaulichen besonders die um 1198 entstandenen Chorfenster der Kathedrale zu Poitiers mit der Kreuzigung Christi und Szenen aus den Legenden der Apostelfürsten und des heil. Laurentius. In das Gebiet der Schule von St. Denis werden die farbigen Fenster der Seitenschiffe des Chores der Kathedrale von Canterbury gerechnet, was nach baugeschichtlich feststellbaren Beziehungen dieses Ortes zu Frankreich nicht befremden kann.

Buchmalerei in Deutschland. Der jeweilige Stand und die verschiedenartigen Wandlungen der Malerei lassen sich auch an den Schöpfungen der sogar nach bestimmten Schulen unterscheidbaren Buchmalerei verfolgen. Die für Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften stehen noch auf überliefertem Boden. Sie entstammen meistens der Regensburger Schreibschule und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Bamberger Bibliothek gefunden. Seit Ludwig dem Deutschen erlangte Regensburg eine ähnliche Stellung wie einst Aachen unter Karl d. Gr. Zwischen dem Hofe und dem berühmten Kloster St. Emmeram, dessen erwachendes geistiges Leben von Fulda aus beeinflußt war, bestanden innige Beziehungen besonders unter Arnulf von Kärnten, einem hervorragenden Gönner des Stiftes und einem Förderer der Bautätigkeit in Regensburg. Schon im 10. Jahrhundert schuf die Buchmalerei hier bedeutende Werke in dem Sakramentar des heil. Wolfgang (Verona), in einem Lektionar in Pommersfelden und in dem um 990 entstandenen Regelbuche von Niedermünster (Bamberg), dessen ornamental gemusterter Bildergrund offenbar Purpurstoffe nachahmt, vielleicht ein Ausfluß der durch griechische und orientalische Einflüsse gesteigerten Prachtliebe der Ottonen. Zu besonderer Blüte gelangte die Regensburger Schule unter Heinrich II. Für ihn entstand 1014 das kostbare Sakramentar (München, Abb. 327), das an sechs Stellen das bekannte goldene Buch von St. Emmeram — darunter den thronenden Kaiser direkt nach Karl dem Kahlen — kopierte und auch bei anderen nicht kopierten Darstellungen wenigstens Ziermotive desselben entlehnte. Der stilbildende Faktor für die Gestaltenbehandlung des Meisters, der im Farbenschmucke viel Selbständigkeit bekundete, in der malerisch weichen Fleischmodellierung mit grünlichen Schatten arbeitete und durch Mittel der Technik schon das blonde Haar und Greisenhaar augenfällig zu unterscheiden verstand, ist die auch auf die Gewanddurchbildung sich erstreckende byzantinische Kunst. An sie schloß sich gleichfalls — nur mit noch größerer Selbständigkeit der Gestaltenauffassung — das zwischen 1002 bis 1025 entstandene Evangeliar (Abb. 328) der Äbtissin Uta von Kirchberg des Stiftes Niedermünster (München) an, das in einem gleichfalls in Regensburg um die Mitte des 11. Jahrhunderts gearbeiteten reichgeschmückten Kasten ruht. Hier entfernt sich die Bildanlage wesentlich von jener des goldenen Buches; die Auswahl der Darstellungen übersteigt weit den sonst zur Verfügung stehenden Vorrat und eilt der Zeit in Einzelheiten sogar voraus. Das nach 1014 vollendete Evangeliar Heinrichs II. in der Vatikana bietet manch verwandten Zug. Ein selbständiger, eigenartiger süddeutscher Bilderkreis, der unmittel-



327. Aus dem Sakramentar Heinrichs II.



328. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster.

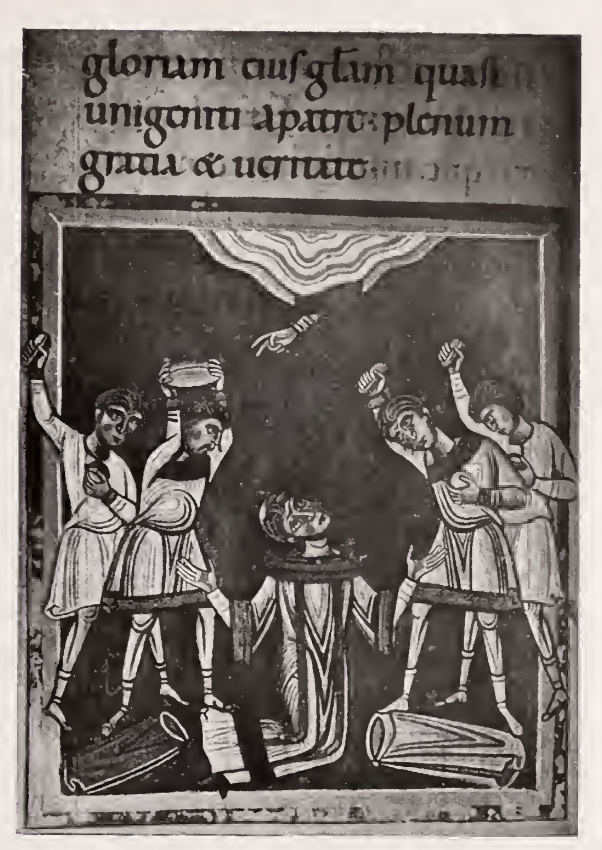


329. Aus dem Münchener Perikopenbuche.

bar an Byzanz anknüpft, liegt vor in dem für Salzburg gemalten Münchener Perikopenbuche. An seiner Ausschmückung beteiligten sich drei verschiedene Hände (Abb. 329). Die erste steht in Technik, Formensprache, Typen, Gesichts- und Gestaltenbehandlung sowie in der Farbenwahl dem Sakramentar Heinrichs II. nahe, während die zweite größerer Schlankheit, Eleganz und Beweglichkeit zustrebt und die am wenigsten beteiligte dritte von byzantinischen und westdeutschen Einflüssen abhängig war. Als der den Charakter des Werkes bestimmende, aber noch byzantisierende Meister gilt Kustos Berthold, von dessen Hand auch (Abb. 330) das im Salzburger Petersstift liegende Perikopenbuch, das Evangeliar Nr. 511 im steirischen Benediktinerkloster Admont und das Evangeliar Nr. 805 der Grazer Universitätsbibliothek stammen. Salzburgs Beziehungen zu Aquileja und Venetien brachten in die Malerei des ehrwürdigen Metropolitansitzes im 11. Jahrhundert einen führenden byzantinischen Einschlag, der bei gleichzeitiger direkter Anknüpfung an die alten heimischen Traditionen im 12. Jahrhundert zu einem selbständigen lebenskräftigen Salzburger Stile hinüberführte. In der Blütezeit desselben unter den Erzbischöfen Konrad I. und Eberhard I. entstanden als hervorragende Schöpfungen das berühmte Antiphonar von St. Peter, die zweibändige Riesenbibel in Admont, die Michelbeuerner Bibel des Abtes Walther (1161 bis 1190).

Während für die Arbeiten des Kustos Berthold byzantinischer Einfluß charakteristisch bleibt, ver-

tritt das Evangeliar Heinrichs IV. im Dome zu Krakau eine spezifisch deutsche, und zwar bayrische Richtung, die sich dem Freisinger Missale des Bischofs Ellenhardt in Bamberg und dem Altomünsterer Perikopenbuche in München nähert und auf Byzantinisieren verzichtet.



330. Steinigung des Stephanus im Salzburger Perikopenbuche Meister Bertholds.

Hinter der Schreibstube von St. Emmeram wollten andere Klöster nicht zurückbleiben, so das für die Geschichte der Glasmalerei wichtige Tegernsee, dessen Abt Ellinger (1017—1040) mehrere Bilderhandschriften (zwei in München) schmückte. Niederaltaich und Freising unterstützten die Bildung eines von westdeutscher Kunst beeinflußten bayrischen Provinzialstiles, dem sich auch das bekannte Wyschehrader Evangelistar in Prag und der Codex aureus Pultoviensis im Czartoryski-Museum zu Krakau anschlossen.

In den Miniaturen der unter Bischof Bernward vor höhere Aufgaben gestellten Hildesheimer Schreibstube, deren Hauptvertreter der Diakon Guntbald war, kreuzen sich verschiedene Richtungen. Das 1011 vollendete Evangeliar und das 1014 für Bernward ausgeführte Sakramentar — beide im Hildesheimer Domschatze — zeigen Guntbald im Dekorativen von Regensburg abhängig, in der Formensprache mehr selbständiger Gestalten an die Fuldaer Schule sich anschließend. Die karolingische Kunst lebt in Palmetten, Akanthusblatt und anderem weiter; vielleicht erklärt sich aus den unmittelbaren Beziehungen Bernwards, dessen Hand der Schmuck eines anderen Hildesheimer Domschatzevangeliars zugerechnet wird, zu Rom die mehr klassische Durchbildung dieser Motive. Die auffallende Übereinstimmung einiger Bibeldarstellungen mit den gleichzeitig entstandenen Reliefs der Domtüren veranschaulicht das Ineinandergreifen der Kunstbestrebungen desselben Bodens.

Trotz der großen Zahl und trotz des Reichtumes seiner Stifte gelangte Köln, der durch karolingische Schöpfungen eingeschlagenen Richtung folgend und erst am Beginn des 12. Jahrhunderts die antike Tradition verlassend, verhältnismäßig spät zu den Ansätzen eines neuen nationalen Stiles der Buchmalerei. Er bricht am deutlichsten in dem für Erzbischof Friedrich I. (1099—1131) geschriebenen Hieronymuskodex der Dombibliothek durch, dessen Titelblatt beim Vergleiche mit dem Widmungsblatte des um die Wende des 10. Jahrhunderts entstandenen Hillinuskodex (Abb. 331) die inzwischen vollzogene Wandlung veranschaulicht.

Der seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in weiten Landschaften Geltung gewinnende künstlerische Umschwung, der alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf, äußert sich auf dem Gebiete der Buchmalerei, die den Vorrat erworbener Formen nach einer gewissen Zeit erschöpft hatte, in ganz eigenartiger Weise. Selbst eine Dilettantenarbeit, der leider vernichtete Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad



331. Widmungsblatt aus dem Hillinuskodex der Dombibliothek in Köln.

von Landsperg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Lustgarten“ des für die Nonnen des Odilienklosters Wissenswerten, also eine Art Enzyklopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich trotz gelegentlicher Benutzung byzantinischer Vorlagen allmählich von allem Schematischen befreit und frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige, geradezu für Vorgänge des Alltagslebens gewonnen hat (Abb. 332). Demselben war namentlich bei der Illustrierung der Werke zeitgenössischer Dichter, die nicht von jahrhundertelanger Tradition abhing, freie Betätigung ermöglicht. Die Eneit des Heinrich von Veldeke (Abb. 333), das Marienleben Wernhers von Tegernsee, Meister Gottfrieds Tristan, Wolfram von Eschenbachs Parzival, die Liedersammlung aus Benediktbeuren, das Rolandslied des Pfaffen Konrad oder der „wälsche Gast“ des Thomasin von Zirclaria erschlossen ebenso wie das rasch zu Ansehen kommende Rechtsbuch des Sachsenspiegels der Darstellung neue Gebiete. Die Worte des Dichters reizten das Schaffen der Buchmaler, deren Gestaltungsvermögen aus Volkstum und Leben nehmen mußte, was an Vorbildern für diese Kunstgattung fehlte. Diese Steigerung der Anforderungen an die Erfindungsgabe erklärt das Bestreben, durch Herabminderung der technischen Leistung Arbeitsausgleichung zu schaffen. Federzeichnung mit leichter Lavierung und Schattenandeutung in dünnflüssiger Farbe erzielten große Weichheit wie Leidenschaftlichkeit der Bewegungen. Sie hielten auch in die Klosterschreibstuben Einzug (Zwiefalten, Chronik, Abb. 334). In Scheiern fertigte zwischen 1210 und 1240 der Mönch Konrad dreißig Handschriften an, von denen das Chronicon, das Matutinalbuch, eine Mater verborum, ein Josephus Flavius und die Historia scholastica des Comestor in die Münchener Hofbibliothek kamen. Die Verschiedenartigkeit seiner Auffassung und Darstellungsweise war offenbar von der Verschiedenartigkeit der von ihm kopierten Vorlagen bestimmt, von der ähnlich arbeitende Kräfte auch anderwärts abhängig blieben. In Süddeutschland erfreute sich diese Art der Buchmalerei großer Beliebtheit. Daneben behauptete für kirchliche Handschriften die Deckmalerei ihre Geltung, z. B. in dem Evangeliar aus Gengenbach (Stuttgart) oder in dem Ottobeurener Brevier des Reinfredus (Berlin); ebenso für Gebetbücher vornehmer Laien. Zu schulmäßiger Geschlossenheit schwang sich die bei allmählicher Auflockerung in Modellierung verfallende und vereinzelt sogar zur kolorierten Umrißzeichnung übergehende Deckfarbenmalerei auf thüringisch-sächsischem Boden in drei Gruppen von Psalterhandschriften empor, die noch



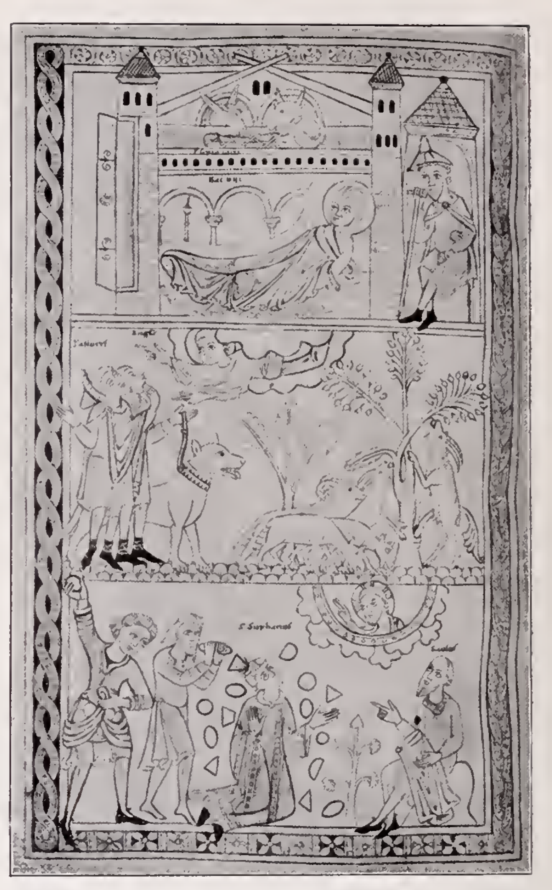
332. Anbetung der Könige. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsperg.

manch byzantinisches Motiv verwerten, selbst den antiken Faltenwurf der Gewandung übertreiben, in scharfbrüchig-eckiger Weise weiterentwickeln und endlich in rundlichere und weichere Formen legen. An der Spitze aller und besonders der ersten Gruppe stehen der Psalter (Abb. 335) des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart) und das sogenannte Gebetbuch der heil. Elisabeth in Cividale. In den beiden um 1212 entstandenen Werken verband sich eindringender Naturalismus mit künstlerisch abgeklärter Tradition mehr als einmal zu großartigem Pathos und zu wirkungsvoller Steigerung und Ausdrucksfähigkeit. Weit zäher hielt an der Überlieferung das Evangeliar, das für Herzog Heinrich den Löwen im Kloster Helmershausen an der Diemel vom Mönche Heriman (1170—1180) ausgeführt wurde. Das Widmungsbild greift auf die Anordnung der Handschriften der Ottonenzeit zurück, der Schmuck der Kanonestafeln bleibt mit Motiven spätkarolingischer Buchmalerei in lebendiger Fühlung.



333. Aus der Eneit des Heinrich von Veldeke. Berlin.

Auch ein Goslarer Evangeliar aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts entlehnt in Typus, Bewegung und Gewandbehandlung vieles älteren Vorbildern und ist überaus lehrreich für byzantinische Nachklänge, welche noch in dem 1214 von dem Kaplan Heinrich geschriebenen Magdeburger Evangeliar eigenartig nachzittern. In der ganzen Gruppe halten namentlich die Kalenderbilder bald mehr bald weniger stark Beziehungen zu Anregungen der Antike, beziehungsweise byzantinischer Kunst aufrecht. Dagegen drängt der überall sich lebhaft regende Natursinn die Initialornamentik zu neuen Formen.



334. Aus der Zwiefaltener Chronik. Stuttgart.

Buchmalerei in Frankreich, Spanien und England. Im Vergleiche zu den großartigen Leistungen der Karolingerzeit ging die Buchmalerei Frankreichs, wie die um 1000 geschriebene Erklärung Haymons zu Ezechiel von der Hand Heldrics, des späteren Abtes von Auxerre, die Bibeln von Noailles oder Sankt Martial aus Limoges erkennen lassen, stark zurück; erst an der Schwelle einer neuen Kunstbewegung fanden die Missale von St. Denis und Laon für ihren reichen Schmuck ansprechendere Farbengebung und Modellierung. Die mit wenigen Farbenzutaten sich begnügende Umrißzeichnung, die die farbensatte karolingische Gouaschmalerei abgelöst hatte, begann wieder den allerdings niemals ganz zurückgetretenen Deckfarben und dem um 1200 beliebter werdenden Goldgrunde zu weichen. Als früheste Beispiele des letzteren gelten die Darstellungen Mariä und der Verklärung Christi in der 1188 geschriebenen Liturgie und Chronik von Cluny. In spanischen Bilderhandschriften hat die Aufnahme maurischer Motive, wie des Hufeisenbogens oder eines Reitergefechtes zwischen Mauren in einem Psalter (Madrid), nichts Auffälliges. Die italienischen Bilderhandschriften blieben vom 11. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 13. auffallend roh und derb, wie außer einigen Exulterollen in Rom, Pisa und Salerno besonders die Illustrierung von Donizos Lobgedicht (Abb. 336) auf die Markgräfin Mathilde (1115) in der vatikanischen Bibliothek



335. Christus in der Vorhölle; aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. Stuttgart.



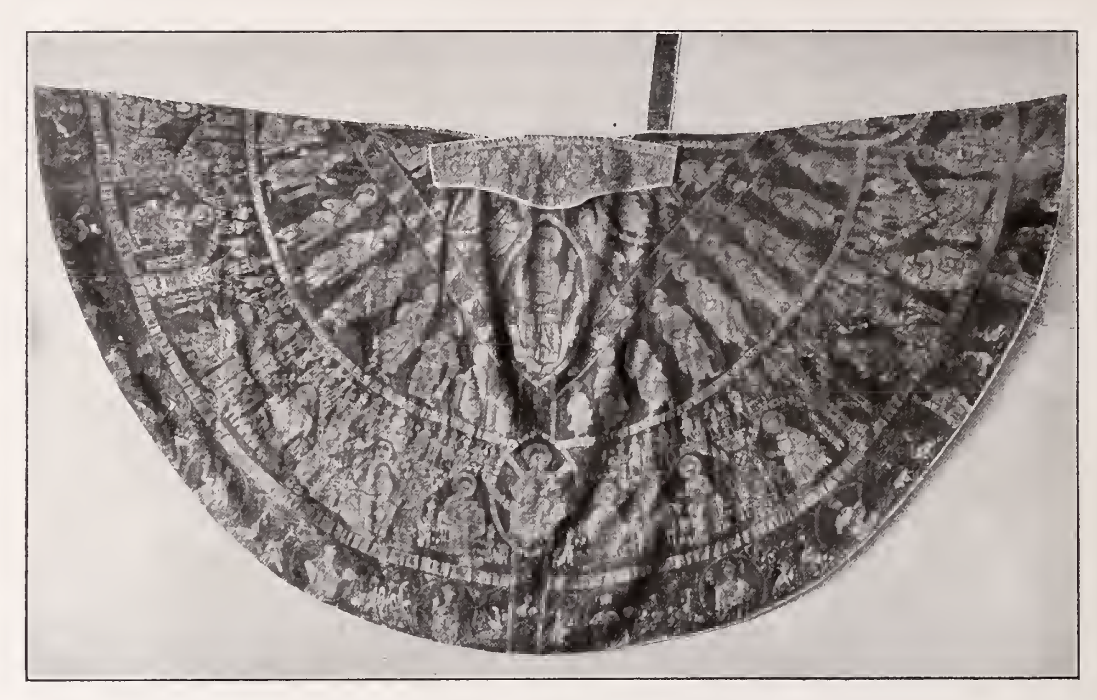
336. Donizo überreicht der Markgräfin Mathilde das Lobgedicht.

erkennen läßt. Die englische Buchmalerei hielt satte Farbenpracht fest, die in Bibeln des British Museum und in Paris sich unbefangener Verwendung englischer Männer- und Frauentypen beigesellt. Die normannisch-englische Schule des 12. Jahrhunderts wendete sich eigenartiger Psalterillustration zu, die z. B. der zwischen 1114—1146 im Albanikloster zu London geschriebene Albanipsalter zu Hildesheim (Abb. 337) in so merkwürdigen Beziehungen zu bildnerischen Darstellungen an Kirchenportalen und Säulenkapitellen zeigt. Im genannten Kloster entfaltete sich die getönte Federzeichnung besonders durch Matthias von Paris in dem „Leben der Äbte“ oder in der „Geschichte der Angeln“. Die in gewisser Selbständigkeit fortblühende Schule von Winchester, aus der vor 1161 der prächtige Psalter des dortigen Bischofs Henry von Blois mit eigenartiger, über neun Seiten ausgedehnter Darstellung des Jüngsten Gerichtes und eine dreibändige Bibel hervorgingen, erfuhr durch das Auftreten byzantinischen Einflusses einige Einbuße, von der die Bibel des Mainerus von Canterbury weniger betroffen wurde.

Gewebe- und Nadelmalerei. Neben Goldschmieden und Rotgießern lieferten Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, gestickte wurden überwiegend von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Sie sind für die Ergänzung unserer Kenntnis der monumentalen Kunst geradezu unschätzbar und in ihrem Erhaltungszustande meist aufschlußreicher und aufschlußverläßlicher als halb zerstörte oder schlecht restaurierte Wandgemälde. Königliche und priesterliche Gewänder wurden aus kostbaren Stoffen hergestellt. Auf violettem Seidenstoff aus Byzanz ist in Goldstickerei der reiche Bilderkreis des ungarischen Krönungsmantels, den König Stephan und seine Gemahlin Gisela, die Schwester Heinrichs II., 1031 für die Marienkirche in Stuhlweißenburg anfertigen ließen (Abb. 338),



337. Die heil. drei Könige vor Herodes. Hildesheim, Albanipsalter.



338. Ungarischer Krönungsmantel, Budapest.

kunstvoll und übersichtlich verteilt. Wie der Stil der Figuren, das Ornament und die senkrecht stehenden Beischriften auf griechischen Einfluß deuten, so erweist sich auch die Sticktechnik der auf die Fläche gelegten und mit gelben Seidenfäden befestigten Goldfäden als byzantinisch und der griechischen Dalmatika im Vatikan verwandt. Eine gleichzeitige Arbeit ähnlicher Ausführung ist der um 1014, wahrscheinlich für den inschriftlich genannten Prinzen Ismael von Bari entstandene Mantel Heinrichs II. in Bamberg, nach Formen und Gedanken offenbar sizilianischer Herkunft. Einer Regensburger Kunstschule rechnet man die gleichfalls von Heinrich II. dem Bamberger Dome geschenkte Kasel zu, welche das sasanidische Webemuster eines königlichen Reiters mit dem Jagdfalken auf der Faust frei in abendländische Formen übertrug. Merkwürdig, daß gerade einem Regensburger Mönche Engilmar die Beherrschung der Webkunst nachgerühmt wird. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickerei in farbiger Wolle auf Leinwand, der 63 m lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux mit szenenreicher Schilderung des Normannenzuges nach England (Abb. 153), gehört dem Ende des 11. Jahrhunderts an. In einem altfranzösischen Gedichte des Baudry de Bourgueil wird ein Teppich mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin beschrieben, ein Beweis, daß solche historische Darstellungen im 11. Jahrhundert nichts Seltenes waren. So beschenkte Aedelfled, die Witwe des Herzogs Brithnod von Nort-



339. Teil eines Wirkteppichs aus Halberstadt.

humberland, die Kirche zu Ely mit einem Vorhang, auf welchem sie die Taten ihres Gatten gestickt hatte. Die Teppiche als Wandbehang vertraten die Wandmalerei und übten auch auf letztere in fadenartiger Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß. Seit dem 12. Jahrhundert diente statt der Seide lose gewebtes Leinen als Grundstoff für die mit bunten Seidenfäden bildmäßig herausgehobenen Heiligengestalten, biblische Szenen und Legendendarstellungen, welche die gleichmäßige Wiederkehr inhaltlich bedeutungsloser Muster griechischer Seidenweberei ablösten. Die Klöster Niedersachsens betrieben mit Vorliebe diese Stickerei, in der z. B. mehrere Kaselstäbe des Domes zu Halberstadt ausgeführt sind. Hier wie bei den überaus wertvollen Kaseln und dem Pluviale aus St. Blasien im Schwarzwald (heute zu St. Paul in Kärnten) oder bei dem unter Äbtissin Kunigunde nach der Mitte des 13. Jahrhunderts hergestellten Ornate des ehemaligen Nonnenklosters Goeß in Steiermark werden Zopf- und Kettenstich für die Ausfüllung der Bilder und des Grundes verwendet. Die in acht Kreisausschnitte verteilten Schöpfungsdarstellungen einer aus dem 12. Jahrhundert entstammenden Decke des Domes zu Gerona in Spanien zeigen gleich den ebengenannten von Byzanz unabhängigen Stickereien ein eigentümliches Ornament aus Hakenkreuzen und Verästelungen, das der Weberei des Nordens geläufig ist und als eine auch durch den Leinengrund bedingte Umbildung des spätrömischen Bandgeflechtes und Mäanderornaments gedeutet wird. Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen drei *gewirkte* Wandteppiche im Dom zu Halberstadt (Abb. 339), entweder hier oder in Quedlinburg, dem Vorort sächsischer Textilkunst, um 1200 angefertigt. An letzterem entstand unter Äbtissin Agnes (1186—1203) der als Geschenk für den Papst bestimmte, berühmte *Knüpfteppich* mit der Vermählung des Merkurius und der Philologia in einer zeichnerisch und koloristisch den besten Wandgemälden jener Tage gleichkommenden Bildwirkung. Im kunstfördernden Emmeramskloster zu Regensburg wurde in spätromanischer Zeit die *Seidenweberei* betrieben, deren Muster mit meist paarweise geordneten Tieren sarazenische Seidenstoffe nachahmten, aber ausgesprochen abendländisch stilisierten. Stücke dieser Halbseidenstoffe finden sich in Halberstadt, Braunschweig, Rostock (Abb. 340) und selbst in französischen Kirchen.



340. Regensburger Halbseidenstoff in Rostock. 13. Jahrhundert.

c) Das Kunstgewerbe der romanischen Zeit.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des 11. Jahrhunderts prägte sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbarte sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihte. Das Kirchengeräte empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Abb. 341) mit einer Vorsatztafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (*Soest*) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Kristalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont



341. Romanischer Altar in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg.

wurden (Abb. 342). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschreine, welche mit der seit dem 12. Jahrhundert einsetzenden Veränderung im Altardienste, daß der Priester nunmehr vor dem Altare, mit dem Rücken gegen die Gemeinde stand, häufig über den Altären aufgestellt wurden. Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit Giebeldeckel. An ihnen vor allem versuchten die Goldschmiede ihre Künste zu erproben. Diese aber waren gar mannigfacher Art. Der Goldschmied des Mittelalters verstand sich nicht allein auf getriebene Arbeit, Metallguß und Fassen von Edelsteinen; er kannte auch die Filigranarbeit, gravierte Figuren und Ornamente, füllte die vertieften Linien mit schwarzem Schmelz aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails ist für frühmittelalterliche Goldschmiedewerke geradezu charakteristisch geworden. Seine Kenntnis war schon den gallischen Stämmen nicht fremd; in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigst betriebenen, gewinnreichsten Künsten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen oder Lamellen auflöteten. Die so gewonnenen Kästchen füllten sie mit bunten Schmelzfarben, die im Feuer erhärteten. Im Gegensatz zu diesem Zellenemail benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die einst in Gallien, Britannien und am Rhein gehandhabte spätrömische Technik neu auffrischend, das Grubenemail, das zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Kupfer und Erz wurden statt des Goldes bevorzugte Werkstoffe; mit dem Golde verschwand der Zellenschmelz gegen den Kupferschmelz, der die romanische Metallkunst beherrschte und den Goldschmelz griechischer Art rasch und gründlich verdrängte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und Limoges im südlichen Frankreich waren Hauptsitze der Goldschmiedekunst, der Adel der Form oft mehr als die Kostbarkeit des Stoffes galt und durch geschmackvolle Vereinigung aller Darstellungsmittel wiederholt Glänzendes gelang; gewiß auch für den Profangebrauch, wovon leider nur äußerst wenig erhalten ist.



342. Bernwardskreuz. Hildesheim, Magdalenenkirche.

Die von den Goldschmieden geübte Technik des Treibens beeinflußte die in der mittelalterlichen Skulptur vorwaltende Modellierung der Gestalten. Darauf müssen z. B. die großen, von kleinen Falten umgebenen rundlichen Flächen am Unterleib zahlreicher romanischer Figuren zurückgeführt werden.

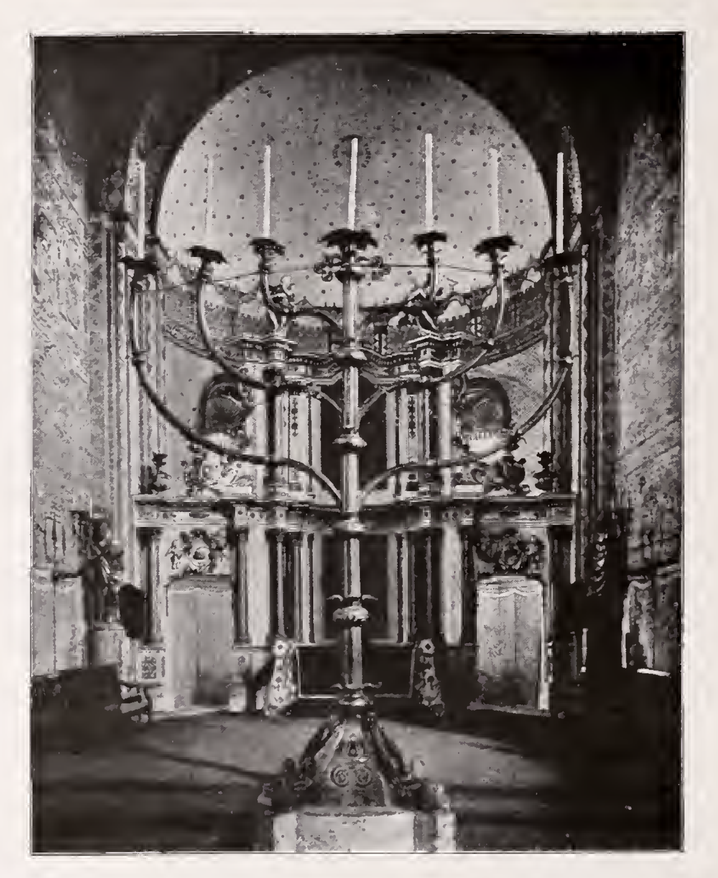
Dem Goldschmied zunächst stehen die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Tätigkeit gibt mannigfaches Kirchengeräte anschauliche Kunde. Besondere Wichtigkeit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichen Schmucke bedachten Weihrauchfässer (Abb. 343) in Anspruch, die sowohl getrieben und gegossen wurden, als auch in einzelnen Fällen aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Reifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Türme des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Abb. 344], Komburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen aus dem 11. und im Braunschweiger Dom (Abb. 345) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, waren im Chor, kleinere Leuchter (Abb. 346) auf den Altären aufgestellt. Tierfiguren der Leuchterfüße drücken häufig im Anklang an die Antike nur die bewegliche Natur des Gerätes auf; nicht selten versinnbildlichen sie aber auch symbolisch den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und des ersteren Sieg. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine verkürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kunst geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Reims, aus der Kirche St. Remy stammend, und der Leuchterfuß im Prager Dom, welchen die Sage zu einem Beutestücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des 11. oder wahrscheinlich erst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört.



343. Romanisches Weihrauchfaß.

Die Vororte und Sammelpunkte des kirchlichen Lebens, Bischofssitze und Klöster, wurden Führer und Träger des kunstgewerblichen Betriebes, um dessen Fortschritte neben den hohe Vervollkommnung im Technischen erreichenden Laienmeistern die Geistlichkeit selbst sich bemühte. Was Erzbischof Egbert für die Klosterwerkstatt von St. Maximin in Trier gewesen, wurde Bischof Bernward für Hildesheim. Die wahrscheinlich von dem Benediktiner Rogerus von Helmershausen zusammengestellte „Schedula diversarum artium“, deren Verfasser sich den Namen des Theophilus Presbyter bei-


344. Romanischer Kronleuchter im Dom zu Hildesheim.



345. Siebenarmiger Leuchter im Dom zu Braunschweig.



346. Bernwardsleuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim.



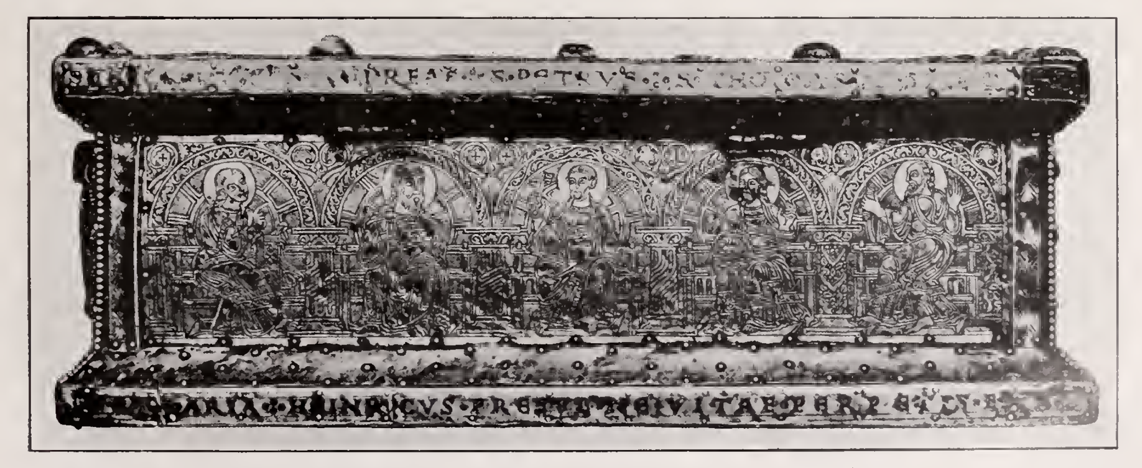
347. Das goldene Antependium; Geschenk Kaiser Heinrichs II. an das Münster in Basel.

legte, gewährt guten Überblick über die Erfordernisse einer Klosterwerkstatt. Nach Erörterung der Malerei, der Farben, ihrer Bindemittel und Anwendung sowie der Glaserzeugung und Glasmalerei verbreitet sich das vielseitigste dritte Buch dieser Anleitungen für den praktischen Gebrauch namentlich über das ganze Gebiet der Metallarbeit, die verschiedenen Arten ihrer Objekte und technischen Verfahren vom Kelche angefangen bis zu Sporen und Zaumzeug, aber auch elfenbeinerne Messergriffe, bemalte und geschnitzte Möbel nicht außer acht lassend. Die Zusammenstellung erweckt den Eindruck, daß die Erörterung dieser Fragen aktuellste Bedeutung für den Betrieb jener Klosterwerkstätten hatte, deren Edelmetallarbeiten oft viel offenkundigere Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern zeigen, als sie die Karolinger-Zeit gekannt hatte.



348. Madonna mit dem Kinde. Essen a. R. Um 1050.

Im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts stieg unter Bischof Bernward Hildesheim zu besonderer Bedeutung empor. Bucheinbände, unter ihnen auch jener des Guntbaldevangeliars, mit sehr treuer Nachbildung einer griechischen Elfenbeinplatte und mit einer nach byzantinischem Vorbild gravierten Marienfigur, und das Bernwardskreuz entzogen sich nicht byzantinischen Einwirkungen (Abb. 342). Obzwar die unter Bernward und seinen Nachfolgern beschäftigten Meister von älteren und fremden Kunstweisen Anregungen und Muster empfingen, huldigten sie bereits auch neu auftauchenden Anschauungen. Der Schmuck der beiden Leuchter, welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Abb. 346), insbesondere die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Überlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung erst in kirchlichen Vorstellungen des 11. Jahrhunderts. In ihnen lebt gleichzeitig etwas von jener phantastischen



349. Tragaltar des Rogerus von Helmershausen in Paderborn.



350. Heribertusschrein in Deutz.

Ornamentik wieder auf, die schon in den Tassiloleuchtern vorgebildet ist. Die zweite hervorragende Epoche der Hildesheimer Werkstätte schuf den vom Bischof Hezilo (1054—1079) gestifteten Kronleuchter des Domes (Abb. 344) und das Helizokreuz, während in dem Silbereinband des Mönches Ratmann von 1159 der Übergang vom byzantinisierenden Stile zum rein romanischen vollzogen erscheint.

Unter der Regierung Heinrichs II. erlangte das Emmeramskloster in Regensburg, wohin Abt Ramwold aus dem kunstfrohen Maximinsstifte zu Trier berufen worden war, eine für verschiedene Kunstzweige wichtige, teilweise bereits gewürdigte Stellung. Hier entstanden die herrlichen Deckel des Uta-Evangeliars, das von Gisela von Ungarn gestiftete Goldkreuz und der tafelförmige Tragaltar der Reichen Kapelle in München. Der Regensburger Schule will man auch jene goldene Altartafel des Clunymuseums in Paris zusprechen (Abb. 347), die Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat. Sie zeigt Christus, zu dessen Füßen die kaiserlichen Stifter knieen, zwischen dem heil. Benedikt und den drei Erzengeln. Während im Ornament griechische Vorbilder fortleben, regt sich in dem Streben nach starker Plastik, welche wie beim Utakodex die Figuren aus Goldblech über einen Holzkern schlägt, wieder eine andere Ader abend-



351. Detail vom Heribertusschrein in Deutz.

ländischer Selbständigkeit als in Hildesheim.

Die byzantinisierende Richtung der Goldschmiedekunst erfreute sich noch unter der Äbtissin Theophanu (1039—1056) im Stifte Essen ganz besonderer Bevorzugung. Als Widmungen der Genannten besitzt der Münsterschatz ein Vortragekreuz und einen kostbaren Evangelienbuch-Einband; als „eindrucksvollstes Essener Kunstwerk“ gilt die aus Goldblech über einen Holzkern geschlagene Madonna mit dem Kinde (Abb. 348). Die gravierte Ornamentik auf gepunztem Grund an den Rückseiten dreier Essener Kreuze läßt Beziehungen zwischen Essen und Helmershausen, beziehungsweise den sächsischen Klöstern untereinander feststellen.



352. Kreuzfuß von St. Omer.

Die Punzenarbeit, gravierte Figurenzeichnung und byzantinisierendes Rankenornament erscheinen als Kennzeichen der Arbeiten des Benediktiners Rogerus von Helmershausen im Paderborner Sprengel. Im Jahre 1100 lieferte er dem Paderborner Bischof Heinrich von Werl den silberbekleideten Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn (Abb. 349). Außerdem stammen von ihm der Abdinghofer Tragaltar in Paderborn, das Herforder Goldkreuz in Berlin und der Silbereinband einer Helmershausener Handschrift in Trier. Er hat sich von der verfeinerten Griechenkunst noch nicht völlig losgesagt und weiß, wie auch seine schedula bestätigt, in den überlieferten Kunstmitteln vortrefflich Bescheid.

Von Rogerus führen ein Tragaltärchen, ein Altarkreuz, ein Tafelreliquiar und ein Silberkelch (Fritzlar, Petrikirche), acht gravierte Kupferscheiben mit Heiligen (Berlin) und der Einband des Wessobrunner Evangeliars (München) nach Fritzlar, wo augenscheinlich ein unmittelbarer Schüler des Genannten einer bis tief ins 12. Jahrhundert verfolgbaren Werkstatt vorstand und das Ornament seines Lehrers mehr in romanische Formen hinüberleitete. An einigen Arbeiten, speziell auch an zwei Paaren Bronzeleuchter, darf die vielleicht von Köln aus über Hildesheim eindringende Verwendung des für die romanische Goldschmiedekunst so bezeichnenden, Rogerus noch unbekannten Kupferschmelzes als Merkmal eines Überganges zu neuen Ausdrucksmitteln gedeutet werden.



353. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.

Französische Arbeiten dieser Epoche gehen gleichfalls von einer mitunter noch mehr byzan-



354. Der Schrein der heil. drei Könige im Kölner Domschatz.

tinisierenden Richtung aus (Kelch und Evangelieneinband im Dome zu Nancy). Aus der Klosterwerkstatt von Conques stammen drei unter Abt Bego III. um 1100 ausgeführte Reliquiare. An einem tafelförmigen Tragaltar, dessen Heiligendarstellungen und Evangelistensymbole auf griechische Vorbilder zurückweisen, sind die Zellenschmelzplatten nicht mehr aus Gold, sondern aus Kupfer gearbeitet, ein für die Entwicklung romanischen Kupferschmelzes von Limoges beachtenswerter Unterschied. Als Schöpfung einer englischen Klosterwerkstatt ist vielleicht der vergoldete Bronzekandelaber (London, South-Kensington-Museum) einzuschätzen, den Abt Peter von Gloucester (1104—1115) anfertigen ließ. Seine Verzierungsweise mit den von Ungeheuern verfolgten Menschen bewegt sich innerhalb des schon an deutschen Werken beobachteten Vorstellungskreises. Bei spanischen Stücken, wie dem Kelche der Abteikirche S. Domingo de Silas bei Burgos, sind maurische Motive des Hufeisenbogens usw. örtlich leicht erklärbare Besonderheiten.

In den Klosterwerkstätten lenkte man von dem die Kunstübung anfangs noch stark beeinflussenden Byzantinismus allmählich zu wachsender Selbständigkeit ein, deren Entfaltung auch das in den rasch aufblühenden Städten erstarkende bürgerliche Handwerk nachdrücklich unterstützte. An manchen Orten übernahmen schon im 12. Jahrhundert die Laienmeister die Führung und schalteten manche kaum mehr geübte Technik und Zierform der bisher mehr im Hintergrunde gebliebenen, aber noch lebenskräftigen Volkskunst in die Verweltlichung des Betriebes ein, die verschiedene Wandlungen in technischer und stilistischer Hin-

sicht brachte. Aber der geistige Inhalt der für kirchliche Zwecke bestimmten Werke, die Ideen der zu berücksichtigenden Bilderkreise, Legenden und der lateinischen Beischriften blieben selbst beim Zurücktreten der Klosterwerkstätten von der weiteren Beteiligung der Geistlichkeit abhängig.



355. Die Goldemailplatte vom untergegangenen Severinusschrein in Köln.

Mit der Preisgabe des kostbaren Goldes und seinem Ersatze durch das wohlfeilere vergoldete Kupfer trat der größere Freiheit der Zeichnung und wirksameres Abstufen der Farben ermöglichende Kupfer- oder Grubenschmelz an die Spitze der Entwicklung, die vom niederlothringischen, mit dem deutschen Niederrhein vielfach noch verbundenen Maastale auf Köln und Limoges übergriff. Im Totenbuche des Klosters Neufmostier wird der 1173 nach 27jähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt Huy zurückkehrende Goldschmied Godefroid de Claire als ein in verschiedenen Ländern zahlreiche Arbeiten schaffender, in seiner Kunst keinem Zeitgenossen nachstehender Meister gefeiert, der in Maastricht, Köln, Lüttich und wahrscheinlich auch in St. Denis mit Aufträgen bedacht wurde. Sein Hauptwerk ist der berühmte Heribertusschrein in Deutz (Abb. 350) mit den ihn umgebenden getriebenen Silberfiguren, deren großzügige Gewandung und ausdrucksvolle Kopfbildung den Meister des Maastales schon auf vorbildlicher Höhe zeigt (Abb. 351). Die Pracht des Schmelzwerkes der zwischen die Apostel verteilten Propheten und der 12 Emailplatten mit der Heiligenlegende auf den Dachflächen beherrscht den Gesamteindruck. An dem Brüsseler Alexanderreliquiar, das der Meister 1145 für den Abt Wibald von Stablo ausführte, fällt die für seine Werkstatt charakteristische Fassung der Edelsteine auf, die in eingeschlagene Löcher gravierter Kupferplatten eingekittet sind, während sonst Kastenfassung üblich war. Auch die blank vergoldeten Mulden umrahmender Kupferstreifen erhöhen halbedelsteinartig die Wirkung. In der Frühzeit des Meisters entstand der herrliche Kreuzfuß von Saint Omer, in dessen Art jener riesige Kreuzfuß gehalten war, den Abt Suger von Saint Denis als Arbeit lothringischer Goldschmiede erwähnt (Abb. 352).

Der bekannteste Meister der Maasgruppe ist Nikolaus von Verdun, der in dem 1181 vollendeten Altaraufsatze des Augustinerchorherrenstiftes Klosternenburg ein weltberühmtes Denkmal seiner Zeichen- und Schmelzkunst schuf. Mit blauen und roten Glasflüssen hebt er die Innenzeichnung der auf blauem Grunde (Abb. 353) vergoldet stehenden Gestalten über die bloße Flachwirkung hinaus und arbeitet auf plastische Belebung hin, für die er bei seinen Arbeiten in Köln und Tournai getriebenes Silber ausdrucksvollst handhabt. Das letzte bezeichnete Werk des Meisters ist der 1205 vollendete Marienschrein in Tournai, während an Schreinen in Siegburg und Köln nach Stilmerkmalen seine maßgebende Anteilnahme außer Zweifel steht. Ihr dankt das stattlichste als dreischiffige Basilika aufgebaute Werk romanischer Goldschmiedekunst, der von 1183 bis nach 1200 ausgeführte Schrein der heil. drei Könige im Kölner Dome (Abb. 354), außer dem größten Teile der auf das ornamentale Beiwerk beschränkten Schmelzausstattung, namentlich die an seinen Langseiten angeordneten ebenso ausdrucks- als lebens- und würdevollen Silberfiguren der Apostel und Propheten, die in ihrer



356. Tragaltar des Eilbertus von Köln im Welfenschatz.

erhabenen Ruhe und vornehmen Auffassung eigentlich nur die am Heribertusschreine zu Deutz eingeschlagene Richtung weiterentwickeln. Das feine Naturgefühl ließ Meister Nikolaus die romanische Ranke durch den Charakter der wachsenden Ranke neu beleben und schaltete eine Menge weltlicher Motive, wie Musikanten, Jäger, Ritter, Tiere aller Art, in den Schatz des kirchlichen Kunstgewerbes ein.

Die Farbenpracht des Schmelzwerkes opferte Frater Hugo von Oignies bei Namur einer niellierten Zeichnung auf Silber und erzielte mit der Stanze eine neue, filigranartige Verzierungsweise, die ein Krummstab im British Museum gut veranschaulicht.

Diese so großartige Entwicklung der Maastalkunst, an deren immerhin noch zahlreich erhaltenen Arbeiten auch mancher Schüler und Gehilfe der Genannten Anteil hatte, durchkreuzte um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Selbständigkeit der Kölner Goldschmiedekunst. Diese hatte noch an dem unter Erzbischof Hermann III. (1089—1099) entstandenen Severinusschreine, von dem sich nur eine Platte erhalten hat (Abb. 355), die Goldemailtechnik meisterhaft verwendet, ging aber schon in den Schöpfungen des meist mit einem Frater des Pantaleonsstiftes identifizierten Eilbertus während des zweiten Viertels des 12. Jahrhunderts zu allen



357. Maurinusschrein. Köln, Sta. Maria in der Schnurgasse.

Möglichkeiten des Kupferschmelzes über. Mit des Meisters Namen ist das bei der beliebten rechteckigen Kastenform bleibende Tragaltärchen des Welfenschatzes bezeichnet (Abb. 356); auf seine Hand wird auch der Viktorsschrein zu Xanten von 1127 bezogen. Als sein noch Vorzüglicheres erreichender Nachfolger gilt Fridericus, dessen Bild man in der Gestalt eines betenden Mönches auf dem Maurinusschreine aus St. Pantaleon (Köln, St. Maria in der Schnurgasse, Abb. 357) erkennen will. Eine andere Form der Lösung wählte er in den als byzantinische Kuppelkirchen gestalteten Reliquiarien des Welfenschatzes und des South-Kensington-Museums, zu denen der Kölner Ursulaschrein von der Kastenform hinüberleitet. In den späteren Schöpfungen konnte Fridericus sich den beim Heribertusschreine in Deutz von auswärts eingreifenden Einflüssen nicht mehr entziehen und erreichte z. B. in dem Erzengel Michael des Maurinusschreines eine seltene Höhe malerischen Grubenschmelzes.

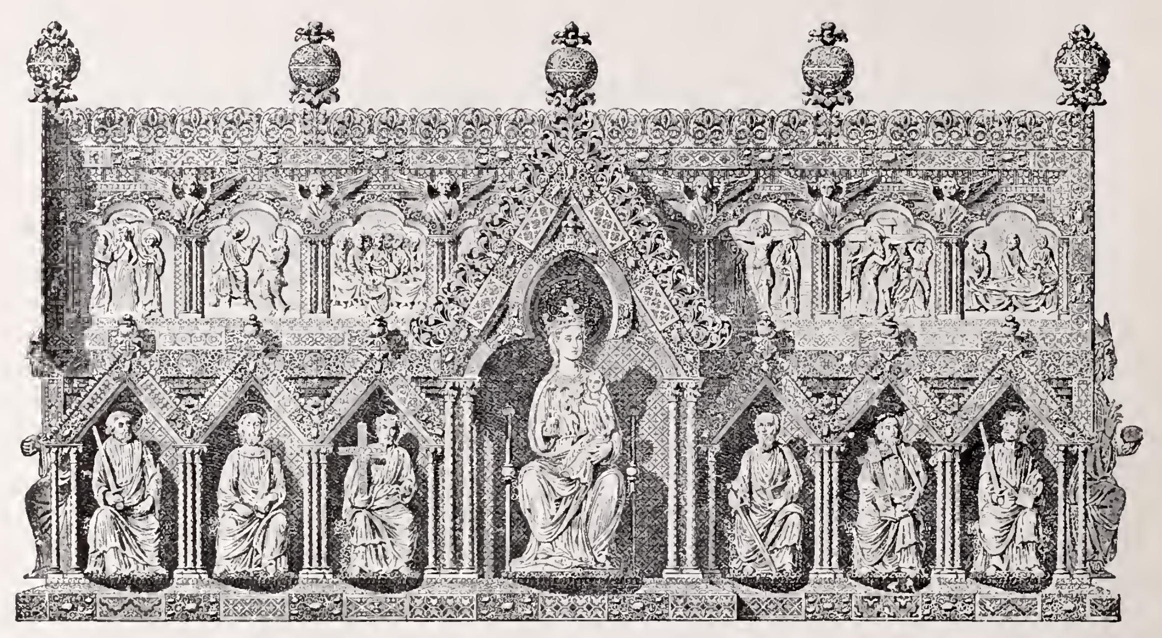
Dem Kölner Friedrich dankte zweifellos Meister Wibert von Aachen, wo Maasstil und Kölner Richtung einander durchdrangen, manche Anregung. Seine bedeutendste Leistung ist der kupferne Kronleuchter des Münsters zu Aachen, den er nach 1165 im Auftrage Friedrichs I. arbeitete. Das nach dem Bilde des Kaisers in Erzguß ausgeführte Kopfreliquiar (Abb. 358) von Kappenberg, ein besonders eindrucksvolles Glied einer vom 10. Jahrhundert verfolgbaren Reliquiarienkategorie, wird jetzt gleichfalls den Wibertarbeiten zugezählt. Die Vorbildlichkeit des Kölner Dreikönigsschreines tritt an der Ausstattung des 1215 vollendeten Aachener Karlsschreines, nicht zuletzt an den getriebenen Silberfiguren Karls des Großen, Marias und der 16 deutschen Kaiser und Könige bis auf Friedrich II. zutage. In dem 1238 fertiggestellten Marienschrein (Abb. 359) ging die Aachener Schule durch die Querhauseinschaltung zu einem anderen Typus des Reliquiengehäuses über und behandelt das mehr plastisch aufsteigende Filigran in einer auch in Köln, Hildesheim oder Tournai feststellbaren Weise.



358. Romanische Reliquienbüste. Kappenberg.

Von der Schmelzkunst der Kölner Eilbert und Friedrich ist auch eine Anzahl Hildesheimer Arbeiten abhängig, für welche die Benediktiner von St. Michael in Hildesheim Anregungen von ihrem Mutterkloster St. Pantaleon übernahmen. Das Durchsetzen des blauen Grundes mit goldenen, aus der Kupferunterlage aufragenden Tupfen wurde ein Kennzeichen Hildesheimer Technik, der sich Fritzlar und Westfalen anschlossen.

Die hervorragendste Schöpfung des Kupferschmelzes in Süddeutschland, wo der byzantinische Geschmack der Klosterkunst noch tief ins 12. Jahrhundert sich behauptete und



359. Reliquienschrein. Aachen, Münster.

z. B. die Ranken des Komburger Kronleuchters als byzantinisierende Palmetten bildete, ist die um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Altartafel der Klosterkirche in Komburg. Ihre aus Kupfer getriebenen Reliefbilder Christi und der Apostel streifen in Kopfbildung und Gewandung an die früher erwähnte Baseler Altartafel Heinrichs II.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts gewann neben dem Maas- und Rheingebiete Frankreich für die Entwicklung der Grubenschmelzkunst ganz besondere Bedeutung. Während der Norden mit der Maastalkunst und Westflandern zunächst gar mannigfache Berührungen aufrecht erhielt und im Osten, z. B. bei dem großen Leuchterfuße in Reims, die phantastische Dekoration mit Ungeheuern in der Art des Prager Leuchterfußes kaum befremdet, vollzog sich südlich der Loire in Limoges mit dem Übergange vom Goldemail zum Kupferschmelz das Einlenken in eine lange Zeit große Selbständigkeit behauptende Produktion, die vorwiegend in Laienhänden lag und ihre auch als gangbare Handelsware hergestellten, daher mitunter nur handwerksmäßig gearbeiteten Erzeugnisse über ganz Europa vertrieb. Alle Arten des Kupferschmelzes, selbst in Kombination mit dem Aufnieten reliefierter Köpfe oder Figuren, waren den Limusinern geläufig, die durch Verstärkung und Vertiefung der Gravierung sogar eine neue, flach modellierende Wirkung erreichten. Unter den mit dem Namen Sugers von St. Denis in Verbindung stehenden Stücken ragt die in Adlerform einbezogene ägyptische Porphyrvase

360. Porphyrvase in Silberfassung. Paris, Louvre.

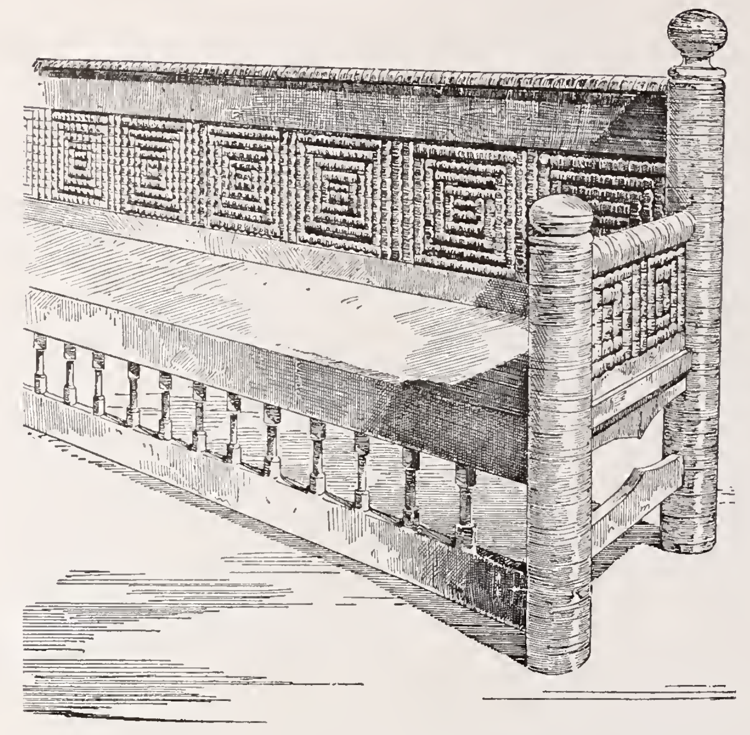


361. Patene des Speisekelches in Wilten.

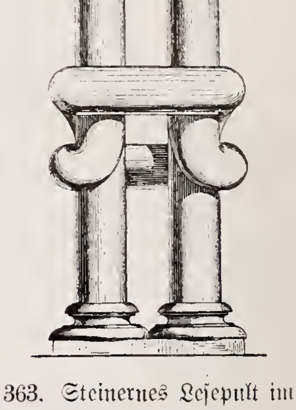
(Abb. 360) hervor; ein Kelch des Louvre trägt den Namen des Meisters Alpais und ein Kreuz jenen des Johannes Garnerius Lemovicensis. Durch besondere Farbenpracht ist die vor 1160 angesetzte Tafel mit dem Bilde des Geoffroy Plantagenet in der Kathedrale von Le Mans ausgezeichnet. Seit 1220 überwiegt das Aussparen der Figuren auf dem Schmelzgrunde. Byzantinische Nachklänge erhielten sich im Rankenornament und bei den Figuren von Limoges ziemlich lange. Eine reichere, mit Rot durchsetzte Farbenskala unterscheidet manch französisches Schmelzwerk von der kühleren, grünblauen Stimmung deutsch-rheinischer Schmelze.

Die Schweiz gliederte sich, wie z. B. das Engelberger Kreuz mit vorzüglich getriebenen Silberfiguren aus der Zeit des Abtes Heinrich (1197—1223) oder die silbergetriebenen Schreine des Klosterschatzes von St. Maurice im Kanton Wallis bezeugen, teils Süddeutschland, teils Ostfrankreich an.

In den Schmelzwerkarbeiten des Maas- und Rheingebietes sowie von Limoges erreichte die romanische Goldschmiedekunst ihre höchste Blüte. Nicht nur an den Reliquienschreinen, sondern auch an den vielen anderen Kirchenausstattungsgegenständen versuchte sie ihre Meisterschaft des zweckmäßigsten Aufbaues, oft vornehmer Zeichnung und seltener Farbenpracht.



362. Rundpfostenbank in der Klosterkirche zu Alpirsbach.



363. Steinernes Lesepult im Kapitelsaale des böhmischen Zisterzienserklosters Ossegg.

Ihre Schöpfungen ergänzen die mitunter nicht zahlreichen Zeugnisse monumentaler Plastik in geradezu glänzender Weise.

Das skandinavische Gebiet interessiert durch die in den nordischen Museen gut vertretenen Altaraufsätze aus vergoldetem Kupfer, in deren vertieften Feldern die getriebenen Darstellungen Christi und der Apostel — wie in Komburg — eingeordnet sind.

Als Prunkstücke wurden gern die Kelche behandelt. Die Niellotechnik erscheint meisterhaft verwendet bei dem wahrscheinlich durch den Grafen Berthold von Andechs gestifteten Speisekelch des Prämonstratenserstiftes Wilten bei Innsbruck. Die malerische Behandlung (Abb. 361) steht in entschiedenstem Gegensatz zu der bei anderen ähnlichen Stücken begegnenden ausgesprochen plastischen Ausschmückung mit getriebenen Ornamenten und figürlichen Szenen, wie bei dem Godehardskelche zu Hildesheim oder bei dem Fritzlarer Kelche.

Der Holzschnitzkunst fallen die Chorgestühle (Ratzeburg, Viktorskirche in Xanten) zu, deren Aufbau mit Säulchen, Arkaden und Fensterrosetten von der Architekturentwicklung mitbestimmt wurde. Zwei schwere Rundpfostenbänke aus dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche zu Alpirsbach (Abb. 362) berühren sich mit formverwandten gotländischen und norwegischen Kirchenbänken. Selbst das Steinmaterial wurde für die Herstellung einzelner Ausstattungsstücke nicht abgelehnt. Der Kapitelsaal des böhmischen Zisterzienserstiftes Ossegg erhielt im 13. Jahrhundert ein merkwürdiges (Abb. 363) steinernes Lesepult, dessen Knotensäulen das mit Reliefs gezierte Pult tragen. Aus Marmor ist der auf Löwen ruhende Bischofsstuhl in dem Dome zu Augsburg (Abb. 364), wohl eine deutsche Arbeit des 12. Jahrhunderts, die in der Kathedra der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg ein Seitenstück findet. Die Kreuzstäbe an Faltstühlen, deren Knäufe und Füße mit Löwenköpfen und Löwentatzen aus Elfenbein oder vergoldeter Bronze verziert wurden, erhielten mitunter Elfenbeinreliefs als Einlagen. Ein allerdings nicht ganz unverändert gebliebenes Prachtstück dieser Art besitzt das

Kloster auf dem Nonnenberge in Salzburg (Abb. 365), offenbar aus der Zeit der Äbtissin Gertraud II. (1235—1252), die am 2. Juni 1242 für sich und ihre Nachfolgerinnen das Recht des Pastorales und des Faltstuhles erhielt. Byzantinische Elfenbeinschnitzereien blieben bis ins hohe Mittelalter als Schmuck abendländischer Prachthandschriften beliebt. Vereinzelt finden sich auch noch geschnitzte elfenbeinerne Konsekrationskämme, die man den Bischöfen ins Grab mitgab oder zu ihrem Gedächtnisse in dem betreffenden Domschatze aufbewahrte. Ein künstlerisch hervorragendes Stück dieser Art ist der Konsekrationskamm des heil. Heribert († 1021) im Kölner Kunstgewerbemuseum, der den aus Metz hervorgegangenen Elfenbeinarbeiten sich angliedert (Abb. 366).



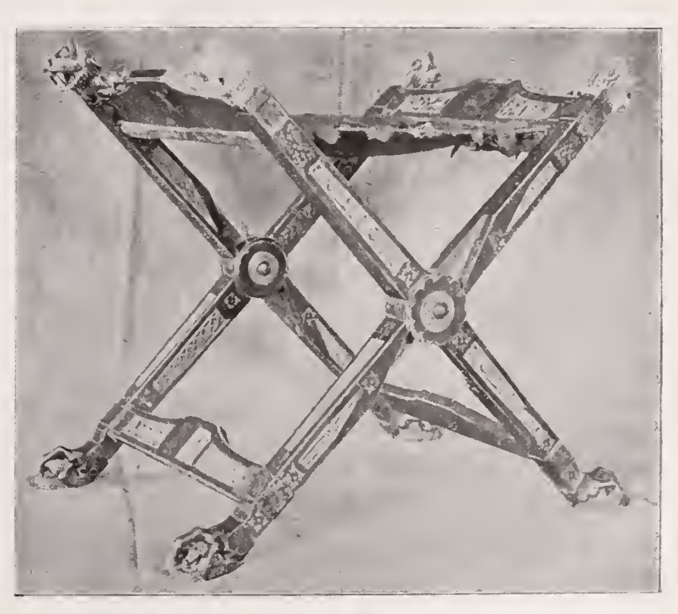
364. Bischofsstuhl im Dom zu Augsburg.

Die Schmiedekunst erging sich in Vielgestaltigkeit der Eisenbeschläge an Türen und derb gefügten Schränken; Kreuze, Rauten, Kreise, Flechtwerk und Tiere setzten sich als Füllmotive zwischen die wagrechten Bänder, an welchen auch das Rankenmotiv geschmackvolle Verwendung fand und in Schneckenwindungen seitlich abzweigte (Abb. 367). So an einer Tür in Lüttich, die in der Rankenbehandlung den Beschlägen der zwei Nebentore von Notre Dame in Paris nahesteht.

So verzweigte auch in der Kleinkunst der romanischen Zeit eine Vielgestaltigkeit des Schaffens, die vieler Techniken Meisterin war, dem Materiale staunenswerte Wirkungen abgewann und geschmackvoll die Zweckdienlichkeit dem künstlerischen Gesamteindrucke des Stückes zu verbinden wußte.

2. Die Kunst im späteren Mittelalter.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts vollzog sich in Mitteleuropa eine Verschiebung des Einflusses der führenden Völker, die auch auf die Entwicklung der



365. Faltstuhl im Stifte Nonnberg in Salzburg.



366. Konsekrationskamm des heil. Heribert im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Kunst die fühlbarste Rückwirkung ausübte. Mit der Erschütterung der staufischen Macht ging die Stellung des Deutschen Reiches und die Bedeutung seines Kaisertums zurück, während Frankreich seine an großen allgemeinen Aufgaben weniger verbrauchten Kräfte in den Dienst neuer Kulturbestrebungen stellte und sein aus unscheinbaren Anfängen aufstrebendes Königtum in kluger Politik sich befestigen sah. Die glänzende Entfaltung des Rittertums, die begeisterte Bewegung der namentlich von Frankreich geförderten Kreuzzüge, das Aufblühen der Wissenschaften an der als Quell des geistigen Lebens gefeierten hohen Schule zu Paris wiesen Frankreich in dem großen sozialen Umschwung der europäischen Verhältnisse eine ausschlaggebende Rolle zu. Trotz steigender Macht der Kirche und trotz des noch lange wachsenden Einflusses der Geistlichkeit fiel anderen gesellschaftlichen Faktoren, dem Adel, dem Städtewesen und dem in letzterem zu Wohlstand und Ansehen emporsteigenden Bürgertum, bestimmender Anteil an der Kulturentwicklung zu. In ihr erlangte das Laienelement für das Kunstleben durch zunftmäßigen Zusammenschluß innerhalb bestimmter Verbände eine bis dahin unbekannte Bedeutung und übernahm mit ebensoviel Hingebung als Erfolg und Geschick die Lösung fast aller Aufgaben, die in der romanischen Epoche eigentlich naturgemäß der als hauptsächlichste Kulturträgerin auftretenden Geistlichkeit überlassen blieben. Nicht mehr erscheinen bloß kirchliche Würdenträger als kunstfördernde Auftraggeber, sondern auch weltliche Fürsten, Adelige, Stadtvertretungen oder hervorragende Einzelbürger. So rückte die Kunstpflege trotz des unbestreitbaren Strebens, die Glaubenswahrheiten tiefer zu erfassen, im System der Scholastik die Durchdringung der kirchlichen Dogmen zu finden und durch die gesteigerte Marien- und Reliquienverehrung die religiöse Inbrunst in neuen Formen auszulösen, allmählich in eine andere Atmosphäre. Das Empfinden des Volkes, in dessen Sprache sich herrliche Blüten nationaler Dichtungen erschlossen, gewann unmittelbarste Fühlung mit den Formen und Ausdrucksmitteln der Kunst. Ein neuer Geist, der sich von der im byzantinisch- oder romanisch-mittelalterlichen Sinne umgebildeten antiken Weltanschauung lossagte und der Naturbeobachtung wie der Selbständigkeit des Kunstschaffens zustrebte, durchzog das geistige und künstlerische Leben der Völker in so einzigartiger Weise, daß die in Frankreich um die Mitte des 12. Jahrhunderts zutage getretene

neue Kunstlehre binnen wenigen Jahrzehnten zu einem Weltstile werden konnte.

Die Bezeichnung „gotischer Stil“ hat mit Wesen und Entwicklungsgang dieser Kunstweise ebensowenig wie mit den Goten zu tun, auf deren Namen der italienische Kunstschriftsteller Vasari im 16. Jahrhundert seine Abneigung gegen die mittelalterlichen, nach seinem Empfinden barbarischen Kunstschöpfungen ablagerte. Keiner der anderen Benennungsvorschläge, die mit der wachsenden Wertschätzung der Gotik namentlich von den Franzosen im Hinblick auf die unbestritten französische Heimat des Stiles gemacht wurden, vermochte sein Wesen so zu erschöpfen, daß er sich ebenso allgemein eingebürgert hätte wie der über Italien zugewanderte Eindringling, den mehr der Ärger als wirkliche Erkenntnis der Sachlage stigmatisiert hat. Aber der Spottname ist zu einem Ehrennamen geworden, dessen Aufgeben kaum mehr so leicht sein dürfte.

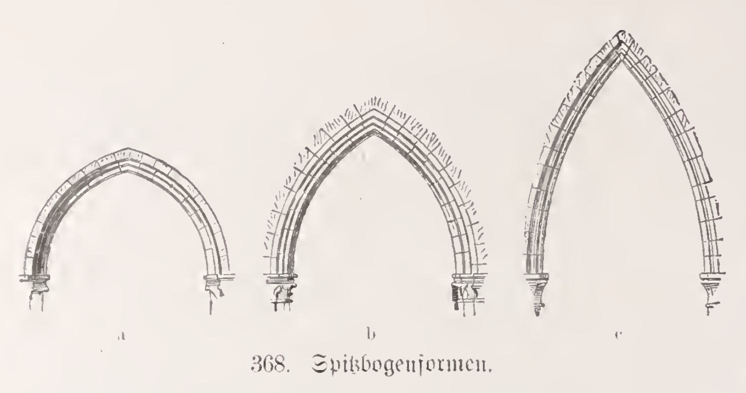


367. Eisenbeschlagene Tür des 13. Jahrhunderts in Lüttich.

Die Entwicklung des Stiles gliedert sich nach bestimmten Unterschieden der Pfeilerbildung, der Wölbungsanlage und der Rippenprofile, der Fenstergliederung und der Maßwerkmotive, der Strebepfeilerbehandlung und der Zierdetails in die drei Phasen der Früh-, Hoch- und Spätgotik. Die Zeitgrenzen derselben sind nach dem Eintritte der einzelnen Länder in die Bewegung nicht gleich. Die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzende Frühgotik Frankreichs hatte bereits ihren Abschluß erreicht und ging in die das System am klarsten und reichsten entwickelnde Hochgotik über, als Deutschland erst vereinzelter Aufnahme gotischer Formen im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts sich zuwandte. Die Hochgotik behauptete sich durch das ganze 14. Jahrhundert, die Spätgotik in einzelnen Gebieten bis ins 16., ganz ausnahmsweise sogar bis ins 17. hinein.

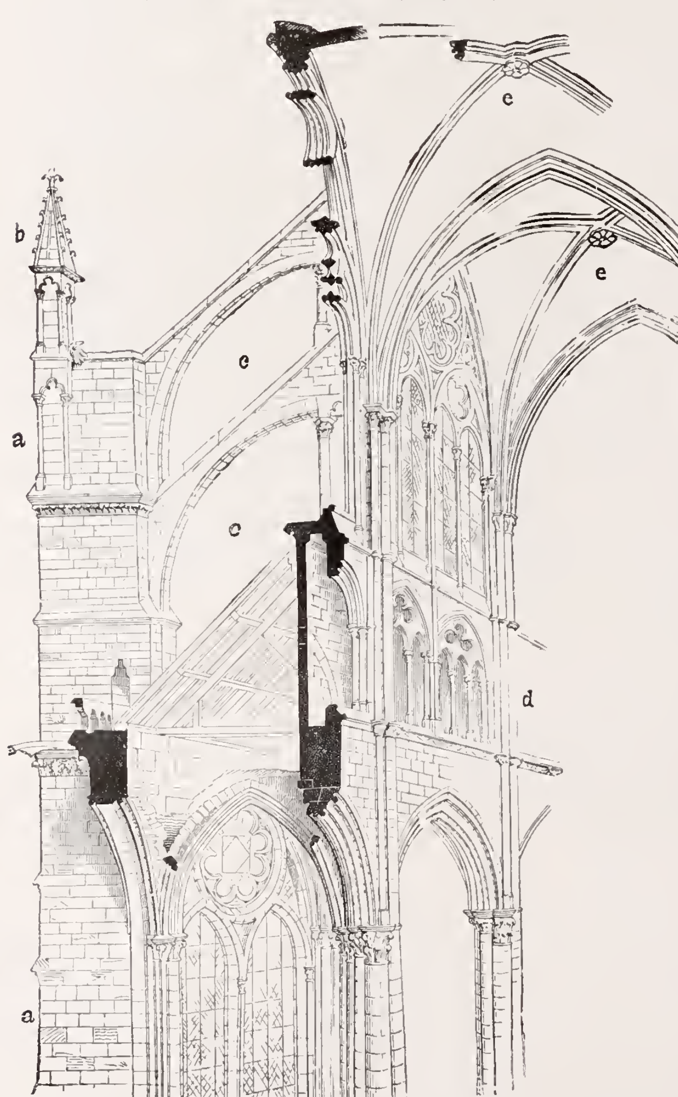
a) Die Baukunst gotischen Stiles.

Das System der gotischen Baukunst. Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtssagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer“ Stil verstanden wird. So lange als nur kleine Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu



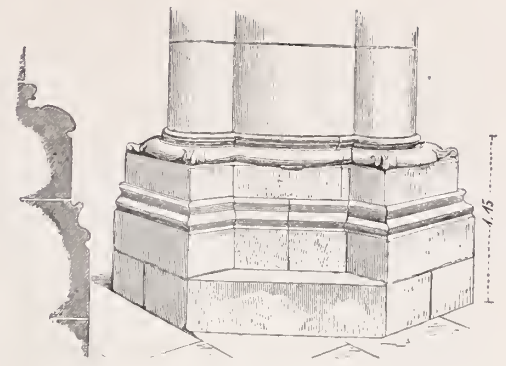
368. Spitzbogenformen.

Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichtumes zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, die der Bedeutung volkreicher Städte entsprachen. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen, und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken, um im Innern Raum und Licht zu gewinnen. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 135) bemerkt, in der Überdeckung oblonger Grundflächen, wodurch Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Über die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein *gestelzter* Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stechen“, d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, so daß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht die gleiche Höhe erreichen wie die sich nach dem Mittelschiffe öffnenden Schildbogen. Das Mittel zur Sicherung der Festigkeit des Gewölbes fand man in den aus Haustein ausgeführten *Rippen* (Gurten, Gräten), die den festen Rahmen für die Gewölbekappen bilden und im Scheitel, wo sie sich kreuzen, durch einen Schlußstein zusammengehalten werden. Durch das Rippensystem wurde man der Notwendigkeit überhoben, das ganze Gewölbe nach den Regeln des Steinschnitts massiv in Haustein auszuführen; man konnte nun der Füllung der Kappen eine geringere Mauerstärke geben und dazu beliebiges, auch leichtes und kleinbrüchiges



369. System der gotischen Bauweise. (Kathedrale zu Amiens.)
aa Strebepfeiler. b Fiale. cc Strebebogen. d Triforium. ee Kreuzgewölbe.

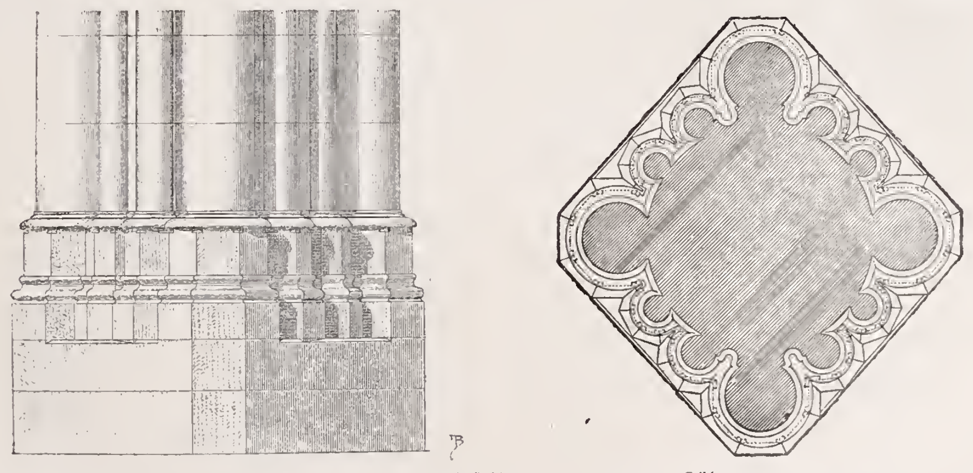
Gestein, Tuffstein, Backstein usw. verwenden. Wie das Tonnengewölbe in der Spätzeit des romanischen Stils hier und da eine leise Zuspitzung empfängt, so auch die Schild- und Querbogen des Kreuzgewölbes und das Kreuzgewölbe selbst. Von dieser Stufe der baulichen Entwicklung bis zur Erkenntnis der konstruktiven Vorteile, die der Spitzbogen gewährte, war nur ein Schritt. Die schwache Seite des regelmäßig gebildeten Kreuzgewölbes liegt darin, daß der Widerstand der Wölbung gegen Belastung nach dem Scheitel zu in demselben Maße abnimmt, wie die Kanten der Kappen sich von unten nach oben verflachen, außerdem in dem starken Seitenschub seiner Masse, der einen kräftigen Stützpunkt und deshalb schwere Pfeiler von starkem Umfang erforderte. Diese Mängel wurden beseitigt oder doch wesentlich gemildert, als man zur konstruktiven Verwendung des Spitzbogens schritt und den Seitenschub der Gewölbe des Mittelschiffs durch die von außen über die Seitenschiffsdächer hinweggespannten Strebebogen auf Strebepfeiler, die an der äußeren Umfassungsmauer aufgeführt wurden, ableitete.



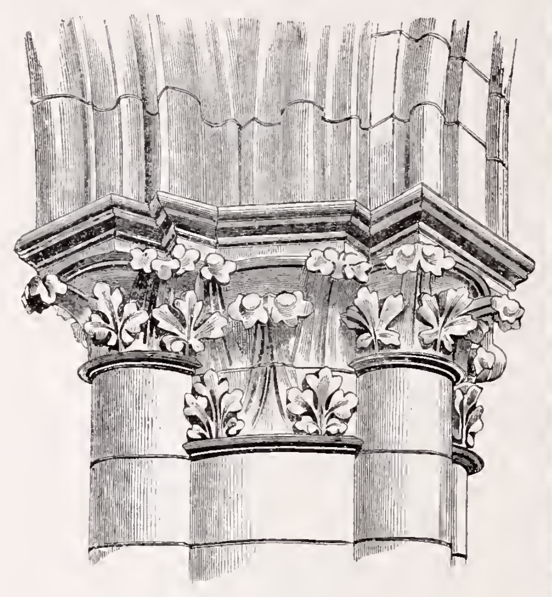
370. Frühgotische Pfeilerbasis aus der Kathedrale zu Reims.

Der Spitzbogen bildet auf seiner Grundlinie ein Dreieck mit sphärischen Schenkeln, Segmenten von zwei gleichgroßen Kreisen, die sich schneiden. Sind die Radien der beiden Kreise gleich der Entfernung ihrer Mittelpunkte, so entsteht ein gleichseitiger Spitzbogen (b), sind sie länger, so ergibt sich ein steiler (lanzettförmiger) (c), sind sie kürzer, ein flacher oder gedrückter Spitzbogen (a) (Abb. 368). Je steiler die Schenkel, d. h. je mehr sie sich der lotrechten Richtung nähern, um so größer ist naturgemäß der Widerstand der Wölbung gegen seitliches Ausweichen, um so geringer freilich auch die Weite der Spannung des überwölbten Joches. Durch den im scharfen Winkel erfolgenden Zusammenstoß der Quergurte wie der Diagonalrippen halten sich diese im Gleichgewicht, und die Scheitelpartie des Gewölbes gewinnt damit größere Tragfähigkeit.

Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt nicht in der Anwendung des Spitzbogens, der auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung des Spitzbogens und des Rippengewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerks nur auf Pfeilern aufzulagern und die Umfassungswände



371 und 372. Bündelpfeiler vom Dom zu Köln.



373. Frühgotisches Pfeilerkapitell von der Kathedrale zu Amiens.



374. Kapitell aus Laon.

von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffs mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird (Abb. 369). Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die genannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden schärfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen G l i e d e r b a u, auf dessen Entmaterialisierung die kühne Durchbrechung der Wände, die Anordnung weiter Fenster und selbst die Wahl des Ornamentes hinzuarbeiten scheinen, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dazwischen leichte, durchbrochene Zieraten zeigt.

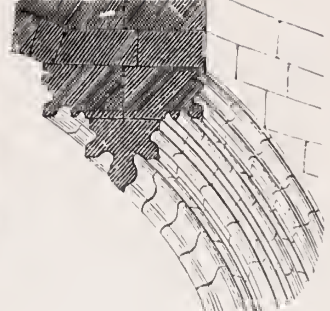


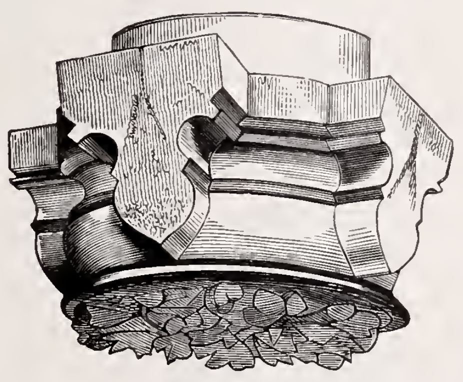
375. Spätgotisches Kapitell. Frauenkirche in Eßlingen.

Natürlich ist der gotische Stil weder gleich vollendet entstanden, noch von der Phantasie eines einzelnen Meisters fertig ersonnen. Viele Zwischenstufen lassen sich in der stetigen Entwicklung der verschiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von den ersten Ansätzen und frühesten Versuchen ab, so bestimmen noch folgende Merkmale im wesentlichen die Natur des gotischen Stiles. Die Apsis lehnt sich nicht in Form einer Halbkuppel an das Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Die Seitenschiffe ziehen sich bei größeren Anlagen als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht sich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einbeziehung des Chors in das allgemeine Gewölbesystem wird, da auch die Krypta fortfällt, eine feste Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perspektive erzielt.

Die Einzelsäulen und die massigen Einzelpfeiler im Schiffe verschwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten spricht sich in der Form des gotischen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (Abb. 370) kündet bereits die eigentümliche Gestalt des Pfeilers, den **Bündelpfeiler**, an. Um einen zylindrischen Kern legen sich Dreiviertel- oder Halbsäulen, die auf Kannelierung und Verjüngung verzichten, herum: der Kern bleibt anfangs noch sichtbar, verschwindet aber später unter Hohlkehlen, welche die Dreiviertelsäulen voneinander trennen und als wahre, lebendige Stützen der Gewölbe hervortreten lassen (Abb. 371 und 372). Weil die Dreiviertel- oder Halbsäulen sich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, ja in ihrem Dienste stehen, führen sie den Namen **Dienste**, und man unterscheidet nach ihrer größeren oder geringeren Stärke **alte** Dienste von **jungen**. Das zum Ziergliede gewordene Kapitell der Dienste und der Pfeiler überhaupt besitzt nicht die gleiche Bedeutung wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegensatz der unmittelbar auf den Säulen lastenden Balken und Mauern. Ein loser Blätterschmuck, so daß der Grund sichtbar bleibt, umgibt zuoberst die Dienste (Abb. 373). Die Blätter werden der heimischen Pflanzenwelt entlehnt und zunächst — nicht selten mit staunenswerter Meisterschaft (Abb. 374) — naturalistisch behandelt; erst in der spätgotischen Zeit (Abb. 375), die schließlich die Kapitelle ganz fallen und die Rippen ohne jede Vermittlung vom Pfeiler ansteigen läßt, empfangen sie eine derbe knollenartige Gestalt. Dasselbe Streben nach Verringerung der Masse und kräftiger Entwicklung der Einzelglieder, das sich in der Bildung des Schaftes ausspricht, wird auch in der Profilierung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, sondern herz- und birnförmig, beinahe zu einer Spitze ausgezogen, erscheint das überdies durch scharfe Unterschneidung, die tiefen Hohlkehlen, noch bewegter (Abb. 376 und 377) gewordene Profil der Bogen.

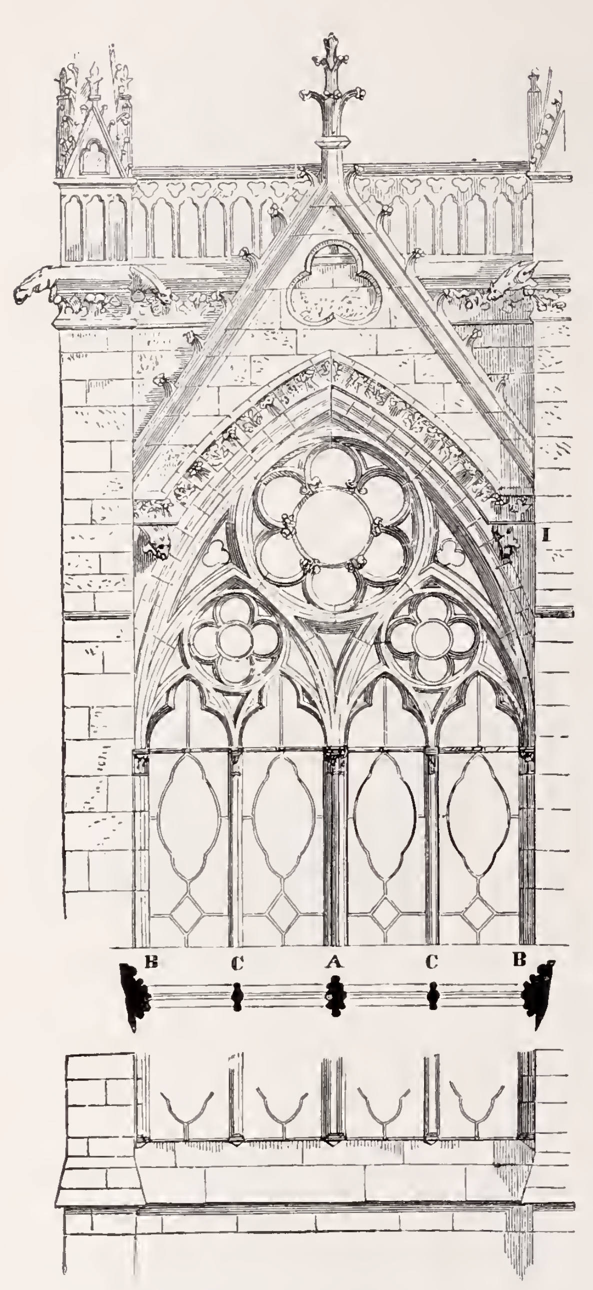

376. Gotisches Bogenprofil. Notre Dame zu Paris.


377. Gotisches Bogenprofil. Kathedrale zu Nevers.


378. Konstruktion eines gotischen Schlußsteins.

Wie wirken die einzelnen Glieder zusammen? Zunächst der Bündelpfeiler mit seinen verschiedenen Diensten (s. Abb. 371). Während die in die Achsenlinie gestellten Halbsäulen die Arkaden tragen, jene der Rückseite die Gewölbe des Seitenschiffes stützen, steigen an der Vorderseite der Mittelschiffswand die Hauptdienste in die Höhe, auf welchen die im mittleren Kreu-

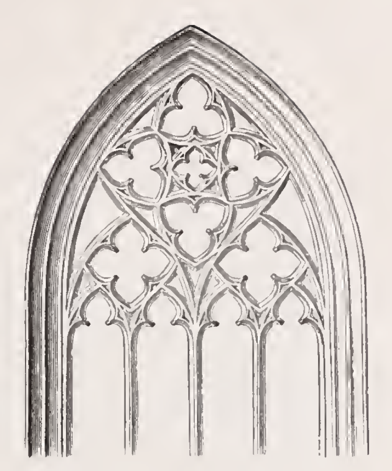

379. Gotischer Schlußstein, Untenansicht. Ste. Chapelle zu Paris.



380. Fenster mit Wimperge. Ste. Chapelle zu Paris.
A Alter Pfosten. BB Wandpfosten. CC Junge Pfosten.

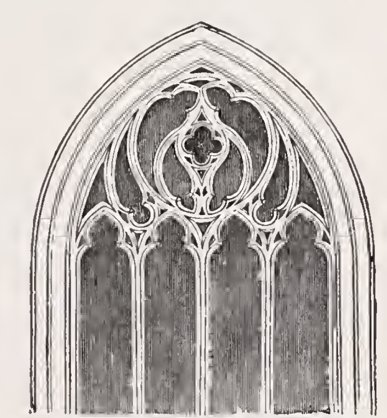
zungspunkt durch einen Schlußstein (Abb. 378 und 379) zusammengehaltenen Rippen des Gewölbes ruhen. Über den Arkadenbogen erhebt sich das Triforium, der schmale, in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite anfänglich durch eine feste Mauer, später aber durch Fenster geschlossen (s. Abb. 369 d). Der übrige Teil der Mittelschiffswand bis zu den Gewölben wird durch die Fensterarchitektur eingenommen. Fenstergruppen kannte bereits der spätromanische Stil; nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieses zu ändern, die großen Fenster zu gliedern, alle toten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenstergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gotischen Architektur. Auf der Fensterbrüstung innerhalb des gemeinsamen Umfassungsbogens werden vertikale Pfosten errichtet, die sich in Spitzbogen zusammenschließen (Abb. 380). Die Zahl und Stärke der Pfosten ist verschieden. Meistens wird folgende Anordnung getroffen. Vier gleich hohe, im Spitzbogen geschlossene Fensterabteilungen reihen sich aneinander, je zwei werden dann wieder mit Verstärkung des Mittelpfostens zu einer von einem gemeinsamen Bogen umgebenen Untergruppe zusammengefaßt und endlich auch diese zwei größeren Fenstergruppen von einem Bogen umspannt. Zwischen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bögen bleiben freie Räume übrig, die mit Kreisen und mit aneinanderstoßenden Kreisausschnitten, Pässen (Abb. 380), ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreissegmente, die allmählich Kleeblattform annehmen (Abb. 381), noch später flammenartig, zugespitzt oder geschwungen, in sogenannte Fischblasen (Abb. 382) übergehen, heißen die Pässe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreisen und Kreisteilen gebildeten Fensterschmuck, im Gegensatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfosten. Die meiste Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Masse in einzelne Glieder aufzulösen, die Konstruktion auf feste Rippen mit leichtem Füllwerk dazwischen zu beschränken, kurz den Bau möglichst zu entmaterialisieren. So zeigen die Fensterwände die feinste Gliederung; es lösen sich von den Spitzbogen die innersten Plättchen ab, ebenso von den Rahmen der Kreise einspringende Winkelstücke, welche sogenannte Nasen (Abb. 383) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblatt-

bogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.



381. Gotisches Maßwerk. Wiesenkirche zu Soest.

Arkaden, Triforien und Fenster folgen im Innern des gotischen Domes übereinander. Die Außenarchitektur wird wesentlich durch das Gerüst der Streben bestimmt. Die Strebebogen zeigen über dem eigentlichen Bogen, der den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meistens durchbrochenes schräges Mauerstück. Dieses verstärkt die Widerstandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne zugleich das Regenwasser bis zu den weit vorspringenden Wasserspeiern (Abb. 384 bei A). Der Strebepfeiler steigt in Absätzen sich verjüngend empor; er wird in den unteren Teilen seiner Bestimmung gemäß massiv gebildet und zuoberst mit einer Spitzsäule oder Fiale gekrönt. An der Fiale wieder unterscheidet man den unteren viereckigen Teil als Leib von dem Riesen, der pyramidalen Spitze. Der obere Teil des Leibs wird bei reicherer Ausbildung mitunter nischen- oder baldachinartig gestaltet (Abb. 384 bei C). Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die schräge Linie des Riesen wurde durch Bossen oder Krabben, Knollen (Abb. 385 und 386), die gleichsam der Dreieckskante entwachsen, geschmückt; auf die Spitze des Riesen wurde die Kreuzblume (Abb. 387) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, so auch die längere schräge Linie stets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugespitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diese durch die aufgesetzten Krabben unterbrochen. Krabben steigen daher den Seiten eines jeden Dreiecks entlang in die Höhe, so insbesondere an den Wimpergen (Windbergen?), den steilen Schmuckgiebeln der Portale und Fenster, die meist von Maßwerk durchbrochene Füllungen haben und an der Spitze von einer Kreuzblume gekrönt sind (Abb. 388, auch 390). Die schräg abfallende, vorn rechtwinklig abgeschnittene Platte der Gesimse ist meist scharf und tief unterschnitten, was die Ableitung von Schnee und Regen unterstützt, auf die außer den oft phantastisch gebildeten Wasserspeiern (Abb. 389) auch die sehr hohe und steile Dachanlage Rücksicht nahm, indes die Anordnung der über den Kranzgesimsen hinlaufenden Galerien die Feststellung und rasche Behebung von Bauschäden erleichterte und einen wirksamen Abschluß erzielte.

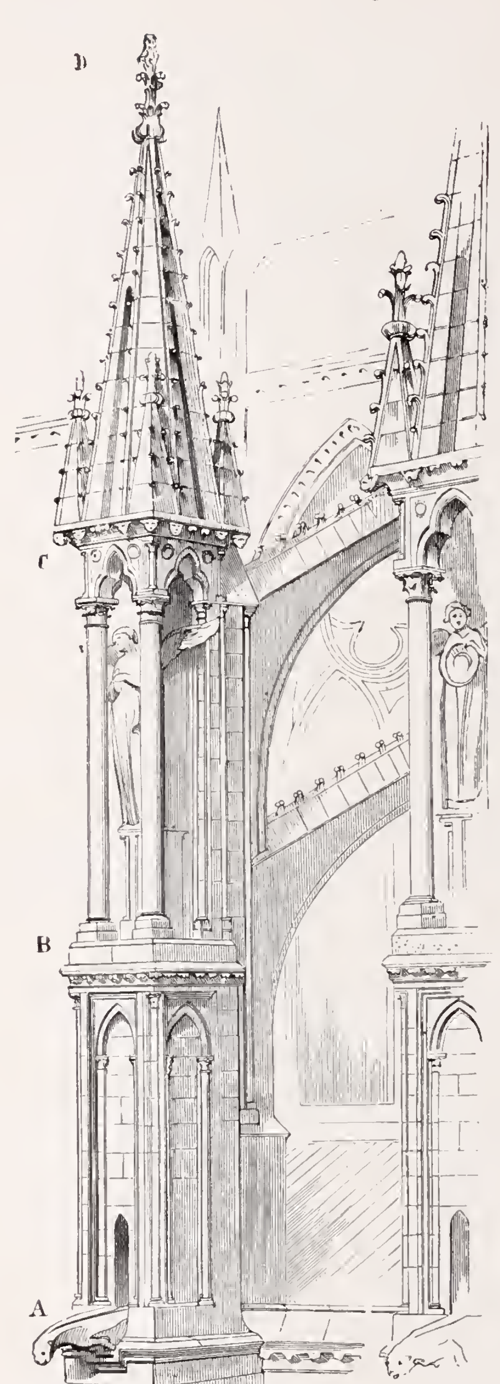


382. Fischblasen-Maßwerk. Wiesenkirche zu Soest.

Während die Seitenansicht eines gotischen Domes das Gerüst der Konstruktion fast unverhüllt zeigt, drängt sich an der Fassade aller Schmuck, über den die Baumeister gebieten, zusammen. Mächtige Portale, meistens in der Dreizahl, das mittlere überdies noch durch einen Pfosten geteilt, durchbrechen und beleben das untere Geschoß. In den Hohlkehlen der schrägen Seitenwände der Portale stehen Statuen; solche füllen das Giebelfeld des Portales und die Bogenleibung aus (Abb. 390) und werden zuweilen reihenweise auch in den Galerien über dem Portalbau aufgestellt (Abb. 401). Mit dem Portale wetteifert im Schmuck die Fensterarchitektur der Fassade. Bald sehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenster, eine Fensterrose mit reichem Maßwerk errichtet, bald strebt ein gewaltiges Spitzbogenfenster in die



383. Nase.



384. Strebepfeiler. Kathedrale zu Reims.
A Wasserspeier. B—C Baldachin.
C—D Fiale mit vier Nebenfialen.

Höhe. Den Abschluß der Fassadenarchitektur bilden die **Türme**, sei es, daß ein Turm das Ganze beherrscht, sei es, daß zwei Türme die Fassade begrenzen (Abb. 401, 408). Da auch die Arme des stark betonten Querschiffes mit einer ähnlichen Fassade wie das Langhaus und mit Türmen geschmückt wurden, und die Vierung gleichfalls einen Turm trug, so entstand eine förmliche Turmgruppe, die allerdings an keinem Werke sich vollständig ausgeführt zeigt, bei der Beurteilung der Ziele der gotischen Architektur aber besonders einzuschätzen ist. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß das von Strebepfeilern gestützte Viereck der unteren Stockwerke in ein Achteck übergeht, auf dem der durchbrochene Helm (krabbenbesetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, aufsitzt. Verleiht der plastische Schmuck der äußeren Architektur den reichsten Glanz, so erhöht die **Malerei** wesentlich die Wirkung im Innern der Dome. Ohne Glasgemälde kann man sich gotische Dome gar nicht denken. Sie wecken erst die rechte Stimmung und vermitteln harmonisch die Gegensätze zwischen den dunkeln Steinmassen und den großen Lichtfeldern. Außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. Kapitelle, Gurten, durch Farben zu erhöhen, und ersetzte vielfach durch Polychromie den sonst üblichen Teppichschmuck. Gerade weil die eine gewisse Mystik atmende Gotik den Kirchenraum von der Natur abschloß, suchte sie seinen der Natur wesensfremden Zug durch eine stimmungsvolle Farbenfreude, der gedämpfte Belichtung eigenartige Reize zu geben verstand, feinfühlig auszugleichen.



385. Frühgotische Krabben.



386. Spätgotische Krabbe.

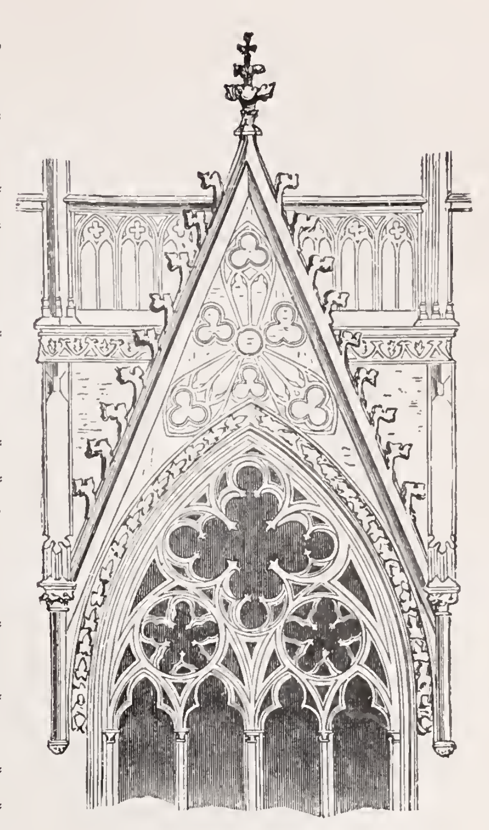


387. Kreuzblume. St. Urbain zu Troyes.

Im Laufe der Zeit stellten sich mit der fortschreitenden Entwicklung des naturgemäß auch seinen Höhepunkt überschreitenden Stiles gewisse Lockerungen und Änderungen des Systems

ein, für die innerhalb des deutschen Denkmälerkreises folgendes hervorgehoben zu werden verdient.

Grundriß und Aufriß ändern im 14. und namentlich im 15. Jahrhundert ihre Gestalt. Triangulatur und Quadratur, sowie die mit ihrer Zugrundelegung erzielbaren Zirkelschläge bestimmen die Verhältnisse des Langhauses und des Querschiffes, die Anordnung und Bildung der Chorkapellen, die Wölbungshöhe, die Pfeilerstärke und andere Einzelheiten. Die früher so reiche Choranlage verkümmert später und nähert sich wieder der einfachen Apsis; die Dienste werden als unmittelbare Stützen der Gewölberippen aufgefaßt, verlaufen unmittelbar (ohne Kapitell) in die Rippen oder verschwinden vollständig, indem viereckige Pfeiler an Stelle der Bündelpfeiler treten. Da die Hallenform vorherrscht, so fallen die Strebebogen fort, und selbst die Strebepfeiler erhalten nur notdürftige Gliederung. Ein bis zum Nüchternen verständiger, vorwiegend auf das Notwendige und Einfache gerichteter Sinn prägt sich in den konstruktiven Teilen aus. Trotzdem fehlt es nicht an reichem Schmuck. Nur tritt dieser selbständiger auf. Die konstruktiven und dekorativen Teile hängen nur locker zusammen. Einzelne Stellen des Werkes werden herausgehoben und an diesen der Schmuck gehäuft, z. B. an den Giebeln, an Eingängen, die aber häufig an den Langseiten angebracht werden, an angebauten Kapellen usw. Hier zeigt sich die „subtile" Arbeit der Steinmetzen in ihrem vollen Glanze, hier fand die Freude des zünftigen Bürgertums und der bald prunkenden, bald zierlichen, stets handwerklich tüchtigen Einzelleistung reiches Genüge. Der Mangel an Harmonie wurde bei der Herstellung solcher Schaustücke so wenig empfunden wie bei den übermäßig steilen Kirchenschiffen und der lastenden Höhe der Kirchtürme. Auch im Innern der Kirchen sorgten mannigfache Zierwerke und zahlreiche plastische Denkmäler dafür, daß der Eindruck des Kahlen, den die nüchterne Konstruktion erregte, gründlich verwischt wurde. Wer die Kirche des 15. Jahrhunderts betrat, mit ihren verhältnismäßig hellen, geräumigen Hallen, mit dem nicht scharf abgesonderten Chore, wodurch der Priester der Gemeinde genähert wurde, mit den vielen sprechenden Erinnerungen an die Familien der Mitbürger, empfand nicht mehr den geheimnisvollen Schauer, den die älteren Dome einflößten, fühlte sich aber leichter heimisch und zu ernsten erbaulichen Gedanken, zu einem mehr unmittelbaren Verkehr mit Gott geweckt.



388. Wimperge vom Kölner Dom.

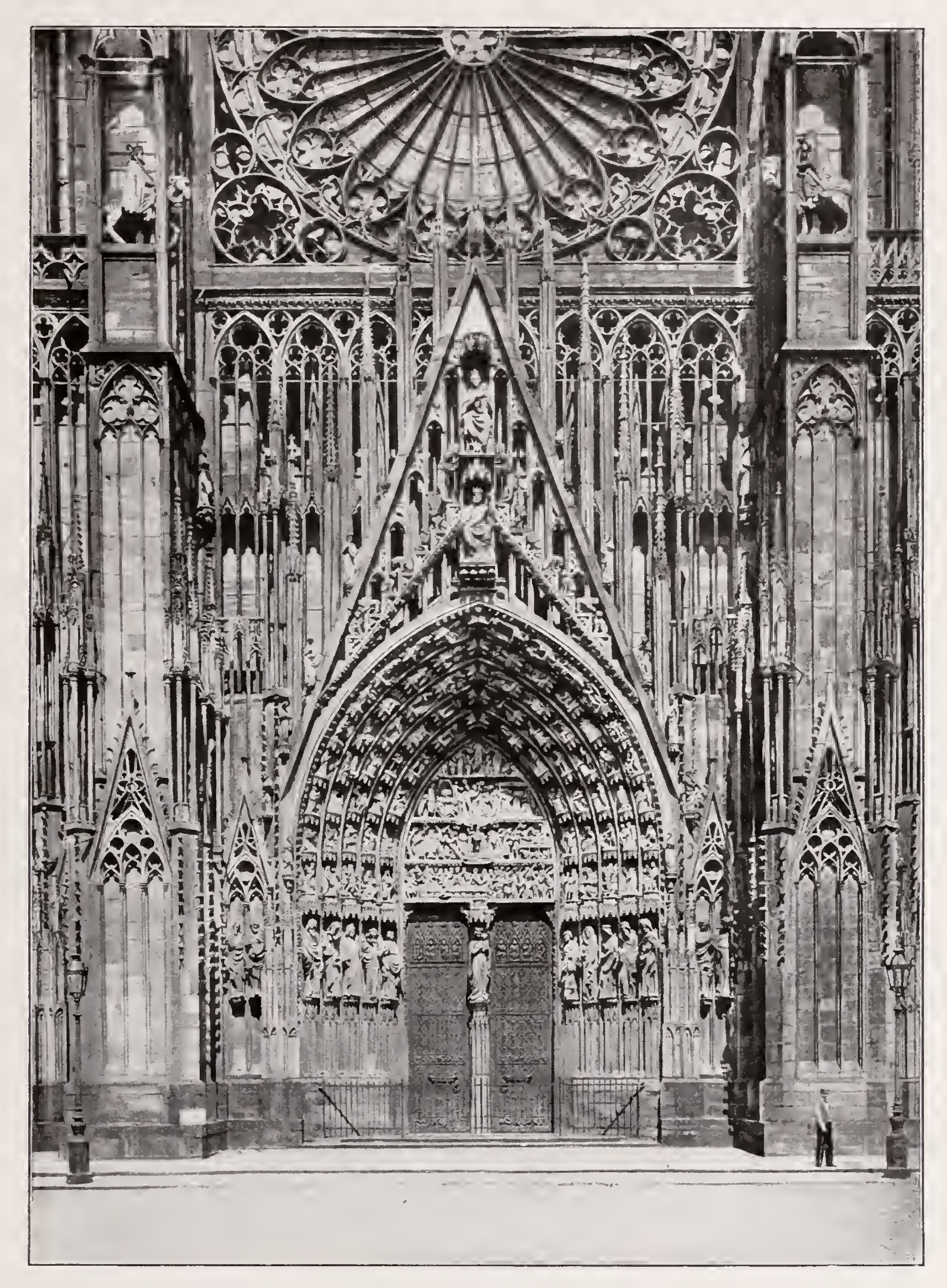
Der Baubetrieb und seine Organisation. Als die Gotik in Deutschland herrschend auftrat, hatte ihre Entwicklung bereits den Höhepunkt erreicht. Eine Weiterbildung in formaler Hinsicht, die zugleich einen Fortschritt bedeutet hätte, erschien unmöglich. Die deutschen Baumeister faßten daher gleich von Anfang an die gotische Architektur als ein Ganzes auf, standen ihr objektiv kühl, ruhig erwägend und berechnend gegenüber. Mit mathematischer Strenge zieht der Kölner Dombaumeister die Folgerungen aus der gegebenen Grundzahl, rücksichtslos hält er an der vertikalen Richtung fest, nachdem er sie einmal als Hauptregel des Stiles erkannt hat. Dieses Verhältnis konnte natürlich auf die Dauer nicht bestehen. Klangen doch auch in der Gotik einzelne Saiten der deutschen Phantasie stark und lebendig wieder.



389. Wasserspeier von der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.

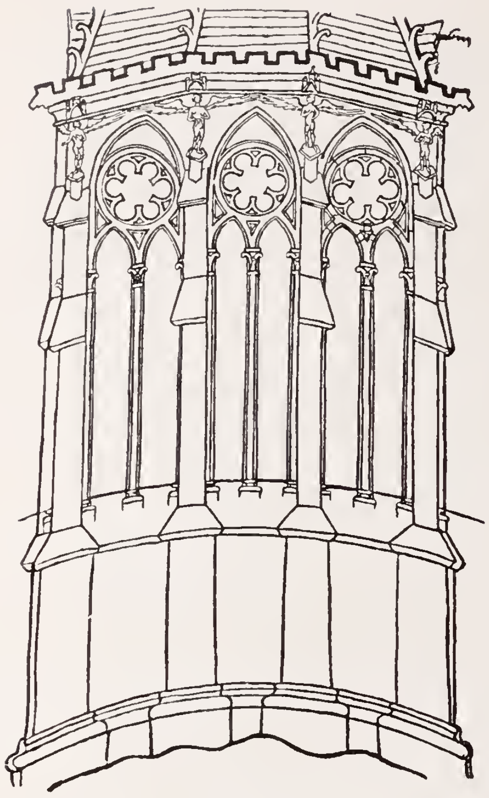
Als nach Verlauf von zwei bis drei Menschenaltern die neue Bauweise in immer weitere Kreise vordrang, begann mit ihr eine denkwürdige Umwandlung. Das Bürgertum, der einzige lebensvoll kräftige Stand im späteren deutschen Mittelalter, nahm nicht allein äußerlich die Pflege der Architektur in seine Hände, sondern verlieh ihr auch solche Formen, die seinen Anschauungen und Empfindungen entsprachen. Das war die Zeit, in der auch der Baubetrieb, den herrschenden Zunftsitten gemäß, eine genauere Regelung erhielt, die bis dahin vereinzelten Werkstätten oder Bauhütten sich (1459 in Regensburg) eine gemeinsame Ordnung setzten, die Zeit, in der die einfachen mathematischen Gesetze der gotischen Konstruktion in mechanische Formeln, für jeden Zunftgenossen leicht zu merken, übertragen und selbst durch den Buchdruck veröffentlicht wurden (Matthäus Roritzer, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486).

Technisch geschulte Bauleiter entwarfen die in Köln oder Ulm noch erhaltenen Pläne und Detailzeichnungen und überwachten ihre Ausführung. Materialbeschaffung und Geldverwendung lag meist in den Händen der administrativ eingreifenden Baupfleger und der ihnen beigegebenen Bauschreiber, deren alle Ausgaben buchende Rechnungsbelege sich an einzelnen Orten (Xanten, Prag, Wien) teilweise noch vorfinden. Die gegenseitigen Rechte und Pflichten regelten schriftliche, auch grundbücherlich einverleibte Verträge. In besonderen Fällen wurden, namentlich wenn es sich um Behebung von Baugebrechen und um Anordnung von Sicherungsmaßregeln handelte (Ulm, Annaberg i. S., Florenz, Mailand), eigene Baukommissionen abgehalten, welchen man angesehene Baumeister — selbst aus größerer Entfernung — beizog. Die Bezahlung der Arbeiter erfolgte nach dem Stücksatze oder später im Tagelohne. Jeder Handgriff wurde bezahlt; freiwillige Dienstleistung bildete stets eine Ausnahme. Die Musik des Trinkgeldes war den mittelalterlichen Bauleuten ebensogut bekannt wie ab und zu eine moderner Gepflogenheit entsprechende Arbeitseinstellung. Die Materialbeschaffung stellte sich bei der nicht immer bequemen Zufuhr vielfach höher als die Bearbeitung des Materials, die in größeren Bauhütten der den Meister vertretende Parlier überwachte; er fungierte auch als Sprecher der Arbeiterschar. Diese zählte oft Gesellen, die von weither zugereist waren; manchen mit offenerem Blick und größerem Verständnisse Begabten drängten bedeutende Reiseeindrücke zur Anfertigung später vielleicht verwendbarer Skizzen. Als köstlicher Überrest dieser Art gilt namentlich das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, der im 13. Jahrhundert von Frankreich bis ins Ungarland zog und z. B. an seiner Skizze des Chores der Kathedrale zu Reims (Abb. 391), an einer Chor-



390. Mittelstück der Straßburger Münsterfassade,
entworfen nach 1275, mit Veränderungen fortgesetzt im Anfang des 14. Jahrhunderts.

gestühlstudie und dergleichen die Wahrnehmung praktischer Interessen deutlich erkennen läßt. Die hervorragendsten Maler, wie ein Jan van Eyck auf seiner Darstellung der heil. Barbara im Museum zu Antwerpen (Abb. 392), beziehen in den Kreis künstlerischer Behandlung bereits den Baubetrieb mit allen Einzelheiten ein. Besonders den Bibelillustratoren der Bilderhandschriften bot die Berücksichtigung des Turmbaues zu Babel oder des Tempelbaues in Jerusalem die Veranlassung dazu. Die persönliche Wertschätzung, deren sich hervorragende



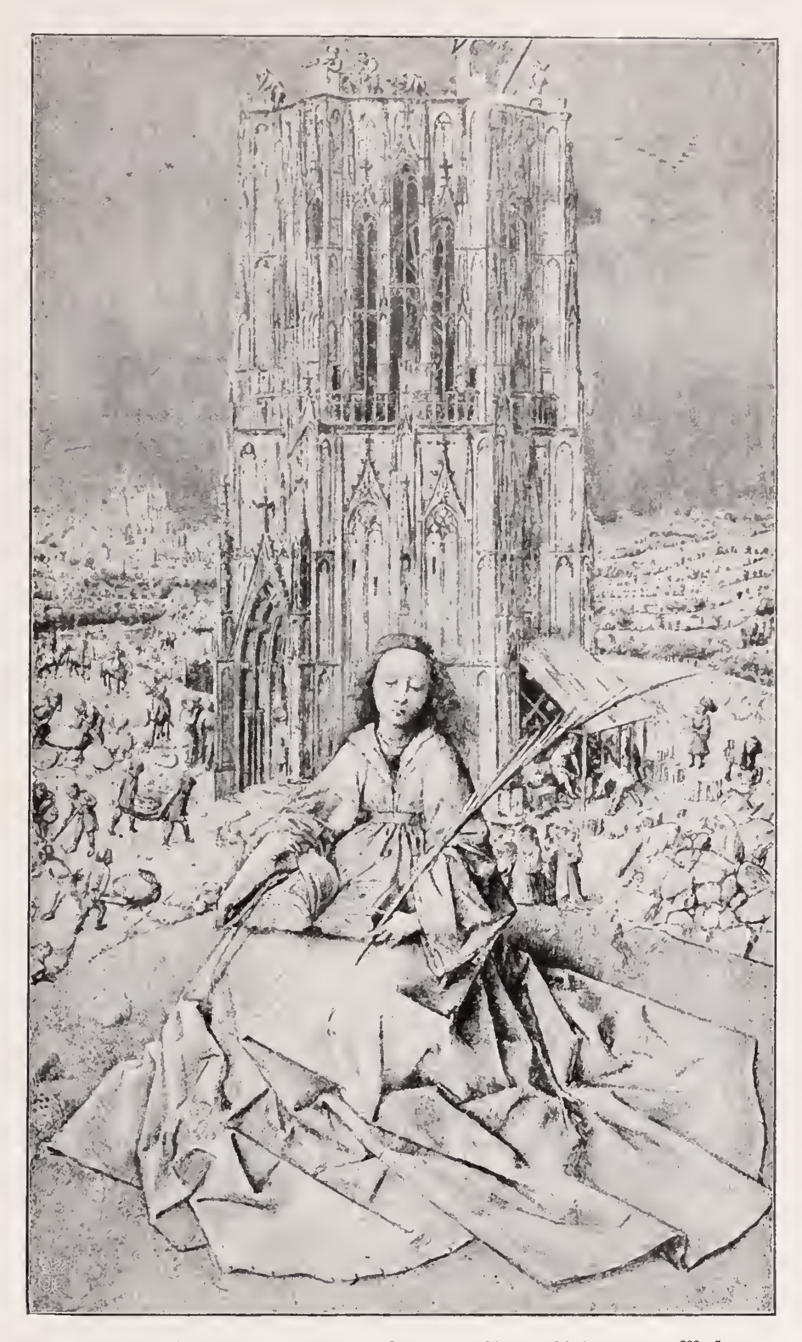
391. Chorkapelle der Kathedrale zu Reims nach dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt.

Architekten erfreuten, spiegelt sich am besten in der gewiß nur mit Zustimmung des Bauherrn vollzogenen Aufstellung ihrer Büsten an wichtigen Bauteilen wider, so des Matthias von Arras und des Peter Parler von Gmünd (Abb. 393) auf dem Triforium des Prager Domes. Jedem Gesellen erleichterte die Anbringung des ihm verliehenen Steinmetzzeichens die Kennzeichnung seiner Arbeitsleistung; bei der Berücksichtigung dieses Materiales für die Formulierung kunstgeschichtlicher Ergebnisse ist jedoch heute noch die größte Vorsicht geboten. Die Arbeitsmarken wurden, um Mißbräuchen vorzubeugen, sogar in Hüttenrollen (Abb. 394) eingetragen. Das ganze Baugebiet des deutschen Reiches zerfiel unter Straßburgs Oberaufsicht in vier Hauptbezirke (Köln, Wien, Bern, später Zürich), in welchen sich nach den abschriftlich verbreiteten Regensburger Satzungen vom Jahre 1459 kleinere Verbände als Unterhütten organisierten und die „vier Gekrönten" als Patrone verehrt wurden.

Die Denkmäler des gotischen Kultbaues. Frankreich. Die Geschichte der gotischen Architektur weist uns zuerst auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daselbst, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwicklung der Gotik vereinigt. Die burgundischen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntnis des im Süden herrschenden Gewölbesystems und zugleich seiner Schwächen. In der in den nördlichen Landschaften heimischen Kreuzgewölbekonstruktion besaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwicklung. Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Augusts (1180—1223) in den zu großer Blüte emporgestiegenen nordfranzösischen Städten eine rege Bautätigkeit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, sondern auch der Erfindungssinn der ausführenden Künstler angespornt, jeder Fortschritt gleich bemerkt und weitergeführt wurde.

Entwicklungsbeginn der Gotik. Die früheste Anwendung der gotischen Gewölbekonstruktion findet sich bei der noch dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts angehörigen Apsis der Abteikirche von Morienval bei Crépy-en-Valois. Der Chorumgang zeigt spitzbogige Kreuzgewölbe mit plumpen Diagonalrippen (Abb. 395) von der Art, welche die Seitenschiffe der in die gleiche Bauzeit versetzbaren Kirche St. Etienne zu Beauvais noch etwas unentwickelter konstruierten. Das früheste datierbare Beispiel der Verbindung von Kreuzrippen mit zugespitzten Rundbögen bieten die Reste der um 1130 entstandenen Kapelle von Bellefontaine. Das an kleinen Bauten der Diözesen Noyon und Laon weiter ausgereifte neue System drang gegen 1140 bis zur Seine vor. Die Normandie und die nördliche Isle de France mit den benachbarten Gebieten der Pikardie hatten sich bis dahin die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen angelegen sein lassen. Erstere fand für ihre sechsteiligen Gewölbe in Emporen und in den noch unter Dach bleibenden Strebebogen die Widerlagerung und entschied sich für das Kreuzgewölbe am frühesten aus künstlerischen, nicht aus

konstruktiven Rücksichten, letztere gewann mit der Aufnahme des Spitzbogens die Beweglichkeit der mannigfachen Grundrißformen anpaßbaren Kreuzrippengewölbe, das Schlußglied einer eminent künstlerischen Entwicklung. Die zweckentsprechende Vereinigung und Durchdringung all dieser Bestrebungen, konsequente Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens, die in lebendigster Fühlung mit dem Strebewerke das Wesen des neuen Stiles bildete, erfolgte bei dem Neubaue des Chores der Abteikirche von Saint Denis in Paris (Abb. 396), der die grundlegende Lösung einer den Arkadenöffnungen des inneren Chorrundes entsprechenden radialen Anordnung rund schließender, im Kranze unmittelbar aneinander gereihter Kapellen bietet. Von dem 1137—1144 durch Abt Suger vollendeten Werke erhielten sich nur die Krypta und der untere Teil. Fast gleichzeitig vollzog sich eine Um- und Fortbildung der Kreuzrippenwölbung, die zugleich auf die Herausarbeitung des Grundgedankens der Gotik, nämlich auf die Sonderung in raumabschließende und konstruktiv wirkende Teile Bedacht nahm, in der Kathedrale St. Maurice in Angers. Die Übergangsbewegung der Normandie beeinflußte auch die Wölbungsformen der Kollegiatkirche zu Poissy bei Paris (1130—1135) und der mit ihrer Grundrißlösung sich nahe berührenden, 1140 begonnenen Kathedrale von Sens. Auf burgundischem Boden fanden die neuen Bestrebungen in der kurz nach 1150 errichteten Zisterzienserkirche in Pontigny ihre erste baukünstlerische Verkörperung, die manche romanischen Nachklänge viel rascher als die französische Frühgotik selbst fallen ließ. Die Wurzeln, aus welchen das herrliche Gebäude des neuen Stiles hervorsproß, verbreiteten sich in einem weit ausgedehnten Gebiete von der



392. Heilige Barbara. Von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.



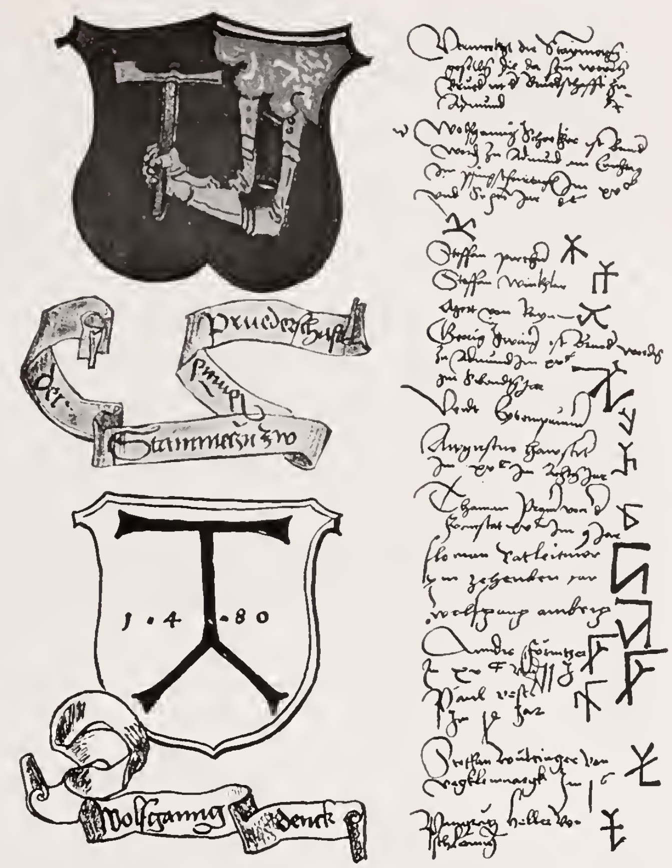
393. Peter Parler von Gmünd, zweiter Dombaumeister in Prag. Büste auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes.

Normandie und dem Anjou bis nach Burgund und entwickelten sich zunächst am triebkräftigsten in Werken der sogenannten Schule von St. Denis.

Frühgotik in Frankreich. Zur Schulgruppe von St. Denis, die den Stützenwechsel bald aufgab, das sechsteilige Kreuzrippengewölbe als Normalwölbungsform des Langhauses betrachtete und mit Vorliebe das viergeschossige System wählte, gehören die Kathedralen von Senlis, Noyon und Laon (Abb. 397), die Chorpartien von Vezelay, wo der Grundriß von Sankt Denis direkt kopiert wurde; ihm nähert sich auch St. Etienne in Caen. Nur verzichteten diese Nachbildungen mit den Fortschritten des Strebesystems auf den zweiten Umgang. Die Fassade von St. Denis erlangte eine bald stärker, bald schwächer betonte Vorbildlichkeit. Gar manche Einzelheiten französischer Bauten des 12. Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Übergangsstil. So sehen wir in der Kathedrale von Noyon, deren an die Kölner Kapitolskirche erinnernder Kleeblattgrundriß in der Abteikirche St. Lucien bei Beauvais (1090—1109) einen Vorgänger, in der Kathedrale von Cambrai einen Nachahmer fand, die Kreuzarme noch abgerundet, die Schiffspfeiler in der Gestalt abwechselnd. Im Aufrisse (Abb. 398) mischt sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die noch rundbogigen Fenster fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die aufeinanderfolgenden Stockwerke in Maßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen, wird überall sichtbar. Der Chor von St. Remy zu Reims, an das ältere Langhaus angebaut, stützt noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obschon die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenkranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen Anhänglichkeit an die alte Weise durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre Dame zu Châlons (Abb. 399) scheint die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst der nackten Strebepfeiler und schmucklosen Spitzbogenfenster. Von dem romanischen Stile sagt sich selbst die Turmanlage der Kathedrale von Laon (Abb. 400), an der in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Übergang aus dem Viereck ins Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken wie die Gruppierung der Türme, deren Zahl wie später in Reims und Rouen ursprünglich auf sieben bestimmt war, zeigen bereits gotischen Charakter. Doch herrschen noch Horizontallinien in den Abschlüssen der Stockwerke vor, und fehlt die reiche Ornamentierung der vollkommen entwickelten gotischen Bauweise. Villard de Honnecourt versichert in den immerhin spärlichen Bemerkungen seines Skizzenbuches, er habe bei seinen Wanderungen durch viele Länder nichts dem Laoner Turme Ähnliches gesehen. Außerdem bezeugt die Nachbildung des Laoner Turmsystems in Bamberg und Naumburg, daß diese großartige Leistung des französischen Turmbaues, die zunächst auf St. Yved de Braisne und die Kathedrale in Senlis

einwirkte, die volle Bewunderung der Zeitgenossen fand. In der Besetzung der Helmkanten mit krabbenverzierten Rippen und in der schlitzartigen Durchbrechung der Helmflächen waren der gotischen Turmbaukunst neue entwicklungsfähige Motive gegeben, deren Lebenskraft später die deutschen Meister sich so dienstbar zu machen verstanden.

Im Weichbilde von Paris entfaltet sich frühzeitig im 12. Jahrhundert rege Bautätigkeit. Bald nach der Erneuerung der uralten Grabkirche der Könige in St. Denis bekommt 1163 die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris einen neuen Chor. In demselben Jahre wird der Grundstein zur Pariser Kathedrale, der Kirche Notre Dame (Abb. 401) gelegt. Ihr Bau zieht sich weit ins folgende Jahrhundert hinein; noch während der Bauzeit wurde die ursprüngliche Anordnung der Oberteile geändert. Die fünfschiffige Anlage der Kirche (Abb. 402) ist auch im Chor durchgeführt, der mit Verzicht auf die Kapellen und mit Verdoppelung des Umganges eine neue Lösung erzielt. Dicke, gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienste, über den Seitenschiffen erhebt sich eine Empore, die Fenster sind nur dürftig gegliedert. Das unterste Stockwerk der um 1218 begonnenen, offenbar von Noyon beeinflußten Fassade nehmen drei reichgeschmückte (restaurierte) Portale ein, darüber befindet sich eine Galerie mit den Statuen der Könige Israels, ein Radfenster füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Geschoß der Türme je zwei von einem gemeinsamen Bogen eingefaßte Spitzbogenfenster zeigt; mit einer offenen Galerie statt des Giebels schließt die neue Fassade oben ab. Das Radfenster und die entschiedene Betonung der horizontalen Glieder bleiben der französischen Gotik auch später eigentümlich. Von geringem Umfang, aber durch den Reichtum der inneren Ausstattung ein wahres Kunstjuwel (Abb. 403) ist die Sainte Chapelle im Hofe des Justizpalastes, unter Ludwig dem Heiligen von Pierre de Montereau 1243—1248 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Über der niedrigen dreischiffigen Unterkapelle erhebt sich die in reichen Farben geschmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gotische Kunst ihre höchste Vollendung feiert (Abb. 404, vgl. Abb. 379 und 380); hier ist der zunächst als Schutzdach vorspringender Portale gedachte Wimperg zum erstenmal auf die Fenster übertragen.

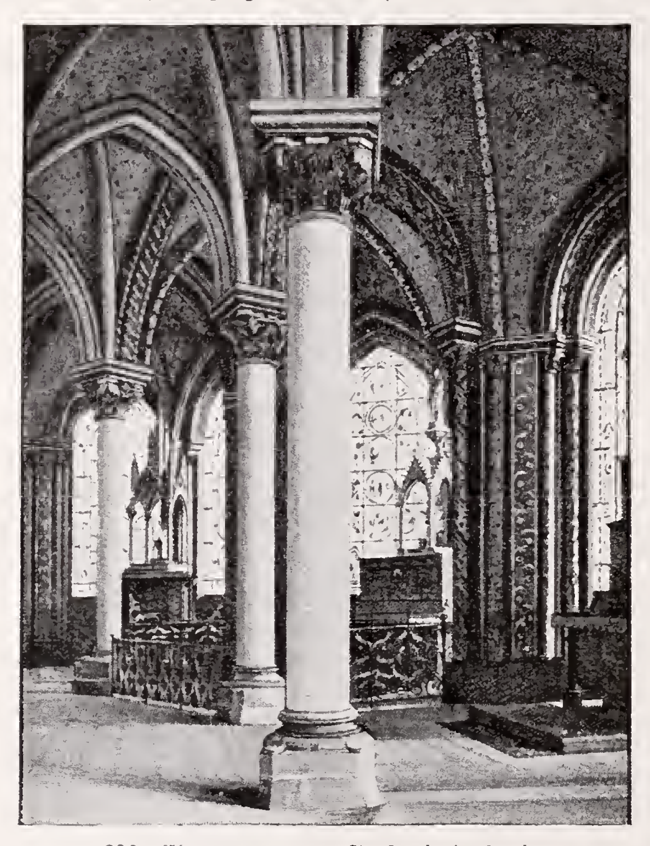


394. Aus dem Admonter Hüttenbuche vom Jahre 1480.

Hochgotik in Frankreich. Mit Ausnahme der unteren Fassadenteile fällt auch der neuntürmig projektierte Bau der Kathedrale von Chartres (Abb. 405) ins 13. Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelschiff über 35 m hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenschiffen gesteigert. Die Verwendung vierteilig schmalrechteckiger Gewölbe,



395. Vom Chorumgang der Abteikirche in Morienval.

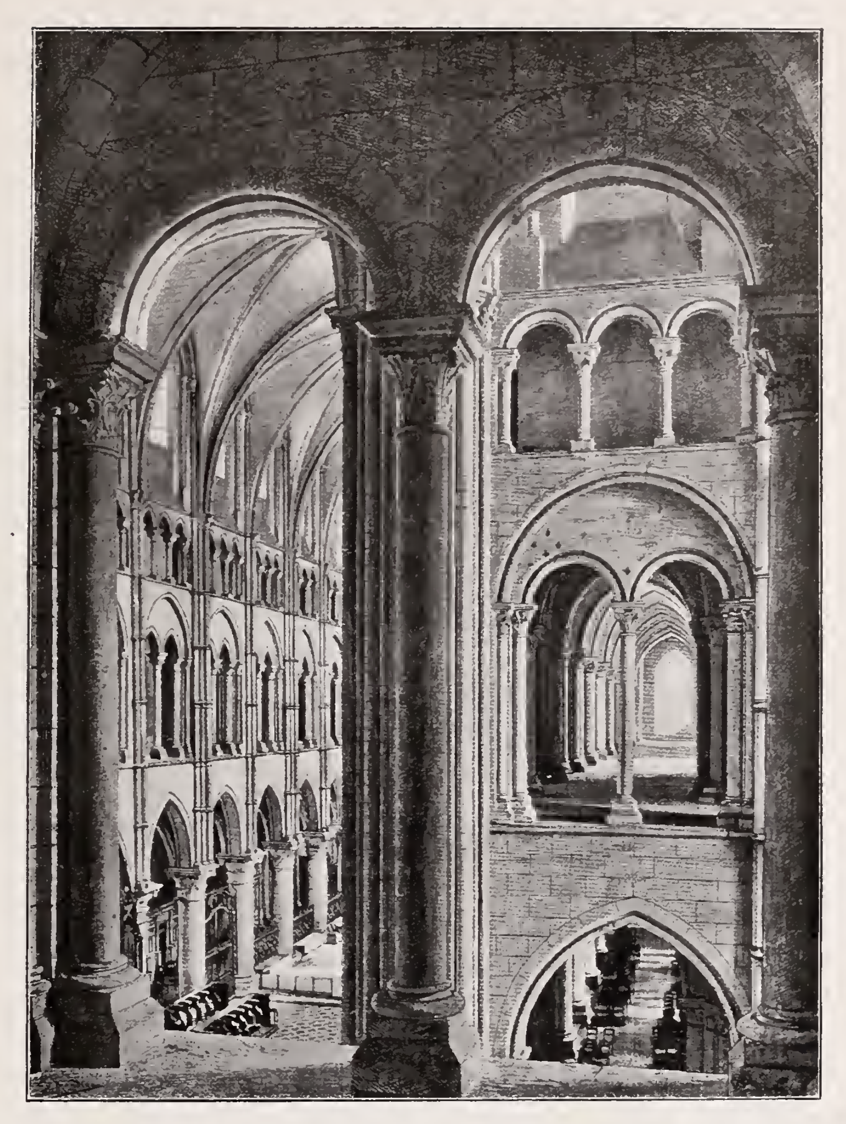


396. Chorumgang von St. Denis in Paris.

die hier zum erstenmal die sechsteilig quadratischen verdrängten, bedeutete eine für die französische Hochgotik überaus wichtige Neuerung. Das Motiv der hier wie bei der Pariser Kathedrale dem Chorumgange halbkreisförmig vorgelagerten kapellenartigen Apsiden erscheint in der auch von Bourges aus beeinflußten Kathedrale von Le Mans noch stärker ausgebildet. Bourges blieb sogar der Anordnung der Krypta treu, die, kirchenartig ausgestaltet, nicht ihresgleichen hat.

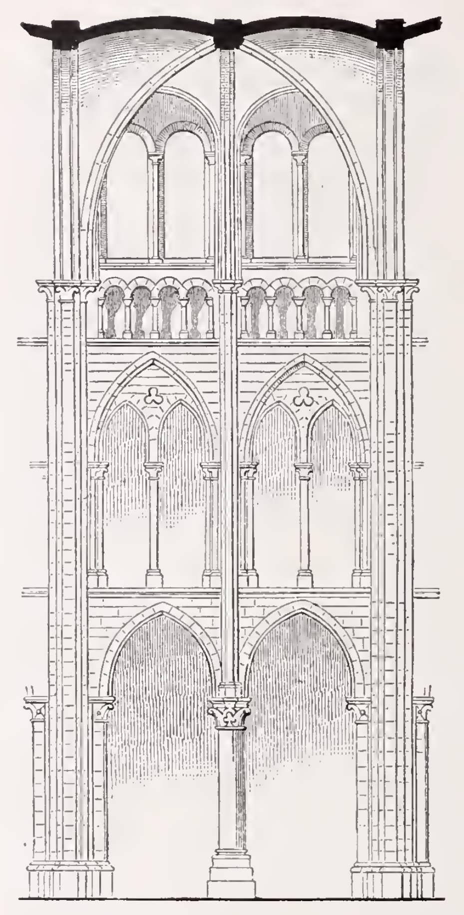
Während an den zuletzt genannten Werken ältere Teile (in Chartres die Fassade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verschmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von Amiens und Reims das gotische Bausystem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Pikardie (Abb. 406, vgl. Abb. 369 und 373) wurde von 1218—1268 (zuletzt, wie gewöhnlich, die noch im 14. und 15. Jahrhundert weitergeführte Fassade) errichtet. Dem dreischiffigen Langhause und dem ebenfalls dreischiffigen Querhausbau schließt sich der Chor mit Umgang und einem Kapellenkranze, also die Breite des Langhauses weit überragend, an (Abb. 407). Die 1225 begonnene Kathedrale von Beauvais überschritt bei künstlerischer Steigerung des in Amiens Gebotenen die Haltbarkeitsgrenzen der Gewölbe derart, daß sie schon im 13. Jahrhundert zusammenstürzten. Die Fassade von Amiens wiederholt das an der Notre Dame-Kirche in Paris beobachtete System der Galerien und der Mittelrose. Ähnlich, nur noch glänzender und mit plastischem Schmuck beinahe überladen, tritt uns die erst im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts errichtete, wieder Rosenfenster und Königsgalerie verwendende Fassade der Kathedrale von Reims (Abb. 408) entgegen. Wie bei der Kathredale von Amiens, so ist auch bei der Krönungskirche der französischen Könige der Name des Bau-

meisters überliefert. Dort werden nacheinander Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und dessen Sohn Regnault als Architekten genannt; mit der Kathedrale von Reims sind die Namen Johann Leloup, Gauthier von Reims, Bernhard von Soissons, Johann von Orbais und Robert von Coucy verknüpft. Da letzterer 1311 starb, der Bau aber bereits 1212 begonnen wurde, so rührt der Plan nicht von ihm her. Tiefe Kapellen schließen sich dem Chorumgange an, dessen Maße gegen die Querschiffsbreite und die Ausdehnung des dreischiffigen Langhauses zurücktreten. Dem gotischen Grundsatze der Flächenauflösung ist in der Verschmelzung der Fenstergruppe zum Einheitsfenster gerade an den Chorkapellen zum erstenmal mustergültig Genüge geleistet. Im Aufbau der Strebepfeiler bemerkt man ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem unteren massiven und dem oberen schwächeren Teile; auch die in wuchtiger Stärke angelegten Pfeilerbündel des Mittelschiffs deuten auf eine bestimmte Schulrichtung des Baumeisters hin. Chartres, Amiens, Beauvais und Reims sind nächst Bourges und Le Mans die hervorragendsten Schöpfungen französischen Kathedralenbaues, denen sich Soissons, Troyes, Châlons, Tours, Toul, St. Quentin und die das Laoner System nachahmende Klosterkirche von Mouzon würdig anreihen. Bei der Kathedrale von Soissons sind Umgang und Kapellenkranz in der Weise verschmolzen, daß die Rippen beider in einem gemeinschaftlichen Schlußstein zusammenlaufen.

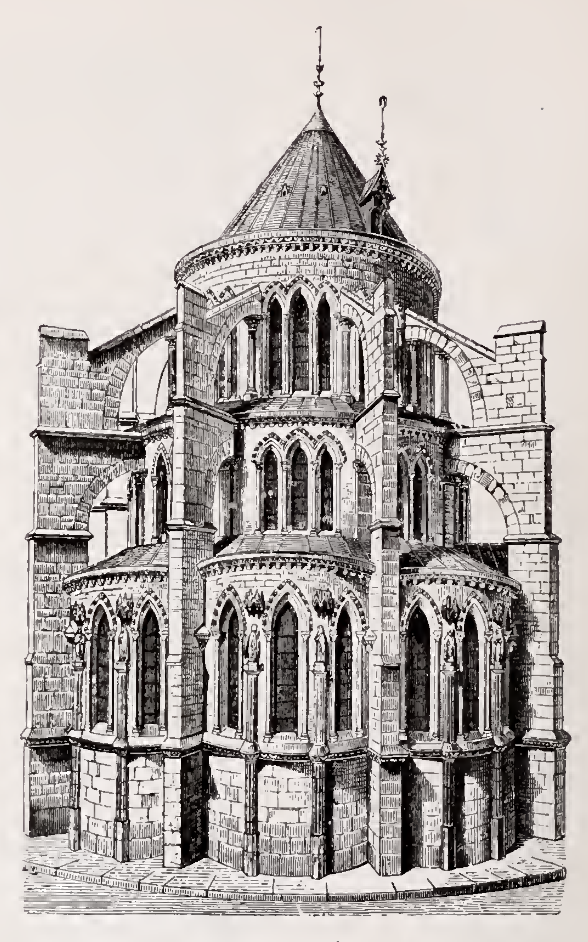


397. Inneres der Kathedrale zu Laon.

An der Entwicklung und Blüte gotischer Kunst nahmen die südlichen und westlichen Gebiete nicht gleich hervorragenden Anteil. Die politischen und religiösen Verhältnisse lähmten die Kunstfreude. Die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Toulouse und Narbonne sind zweifellos unter maßgebendem Einflusse nordfranzösischer Meister entstanden, der auch in Bayonne offenkundig ist. Notre Dame in Paris wurde vorbildlich für die große Fensterrose



398. Kathedrale zu Noyon.
System des Langhauses.



399. Notre Dame zu Châlons. Choransicht.

der Kathedrale von Poitiers, während in jener zu Angers normännische und englische Anschauungen sich Geltung verschafften, von denen auch die Bretagne zunächst abhängig war. Erst im 14. Jahrhundert wurde Südfrankreich baugeschichtlich wieder interessanter, zog Chorumgang und Kapellenkranz in gemeinsame Gewölbejoche zusammen und erweiterte die Seitenschiffe durch fortlaufende Kapellenreihen an den Langhausseiten. Die so eigenartig befestigten Saalkirchen gliederten der Gotik eine ältere Bauform geschickt an.

Die hervorragendsten Schöpfungen der burgundischen Baugruppe sind Notre Dame in Dijon, Notre Dame in Saumur und die Kathedrale in Auxerre, welch letztere den Chorumgang beibehielt, aber auf den Kapellenkranz verzichtete. Eine offenbar gegen Cluny gerichtete Strömung drängte den einst in Burgund so beliebten Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen zurück. Dagegen behaupteten sich immer noch die offenen Vorhallen. Vor 1260 finden sich burgundische Fensterteilungsposten aus einem Stücke nicht.

Die Kathedralen der Normandie, teils von Grund aus neu errichtet (Coutance, Séez), teils erweitert und umgebaut (Rouen, Bayeux, Lisieux), folgten dem Grundrisse französischer, dem Aufbau englischer Gotik, mit der sie auch die Anordnung der aus dem Kapellenkranze hervortretenden Muttergotteskapelle gemeinsam hatten. Sie gaben etwas später als die französischen Bauten die Emporen auf, die ein Hauptkennzeichen der mit St. Denis in irgendeinem Schulzusammenhang stehenden Werke geworden, von der Hochgotik aber im System des Aufbaues wieder ganz fallen gelassen waren, und bildeten das an ihre Stelle tretende

Triforium sehr hoch. Die Fülle geometrischer Ziermotive, die Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen ganz zurückdrängt, quillt noch aus dem so ergiebigen Borne romanischer Kunst weiter. Der Aufbau der bis zum Helmansatze vierseitig ansteigenden Türme, die wie ehedem in größerer Zahl beigegeben wurden, erreicht nicht die Feinheit französischer Durchbildung.

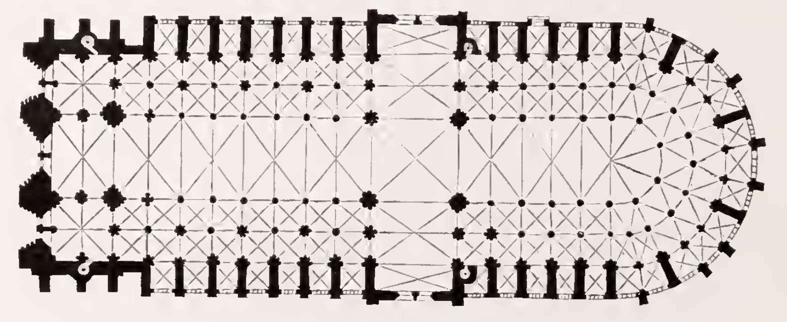
Spätgotik in Frankreich. Die Blüte der gotischen Architektur in Frankreich währte nur kurze Zeit. Ihr Höhepunkt war bereits am Anfang des 14. Jahrhunderts überschritten. Die riesige Anlage der Kirchen erschwerte die einheitliche Durchführung. Menschenalter vergingen, ehe das Werk vollendet werden konnte. Die leitenden Kräfte wechselten; an keinen in allen Einzelheiten festgestellten Plan gebunden, gingen die Meister ihren Neigungen nach und suchten durch immer größeren Reichtum der architektonischen Ausstattung, durch Steigerung der Maße ihre Vorgänger zu übertreffen. So kam allmählich die übertriebene Betonung der vertikalen Linien, die vorwiegend dekorative Richtung, die den ruhigen Überblick erschwert, die Harmonie der Verhältnisse beeinträchtigt, in den gotischen Stil. Der ausführende Steinmetz trug über den schöpferischen Architekten den Sieg davon. Vollends in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommen die in Frankreich allerdings nicht überall gleich lebendige Freude an gekünstelten Gewölbebildungen und die Vorliebe für willkürliche Zeichnung der nicht mehr auf klare geometrische Grundlage zurückführbaren Ornamente zum Vorschein.


400. Turmanlage von der Kathedrale zu Laon.

Ein Beispiel, wie die zu einem Netze verschlungenen Gewölberippen scheinbar von freischwebenden Konsolen aufsteigen, bietet die südfranzösische Kathedrale von Albi (Abb. 409), die sowohl durch ihre von Kapellenreihen begleitete Einschiffigkeit als auch in der äußeren Architektur der befestigten Saalkirche von dem Herkommen stark abweicht. Ihrer Gruppe gehören die Kathedralen von Pamiers, St. Michel und St. Vincent in Carcassone an. Im Gegensatz zum Norden, der die Mauern in Stab- und Maßwerk auflöste, behielten diese Bauten große Wandflächen bei und begnügten sich mit geringerem Lichtzufluß. Eine glänzende Probe des sogenannten flamboyanten Maßwerkes, nach dessen züngelndem

401. Notre Dame zu Paris.

Flammenmotive die letzte Epoche französischer Gotik benannt wird, liefert der Lettner in Ste. Madeleine zu Troyes aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Abb. 410). Die



402. Notre Dame zu Paris.

Kathedralen in Nantes, Bordeaux, die Kirchen Sankt Maclou in Rouen, St. Maurice in Lille, St. Jacques in Dieppe, die Weiterführung der noch der Vollendung harrenden Kathedralbauten in Rouen, Tours, Toul oder Fassadenvollendungen in Sens, Senlis, Troyes und

St. Quen zu Rouen lassen eine stets nach Neuem suchende, schier unerschöpfliche Schmuckfreude erkennen. Sie wendete sich in höherem Grade als im 14. Jahrhundert auch wieder der das Architekturbild so wesentlich hebenden Turmanordnung und Turmentwicklung zu, die in Harfleur, Caudebec oder in dem 1507—1513 errichteten Clocher neuf zu Chartres (Abb. 405) noch monumentale Wirkungen erreichte. Der Turmbau wurde zugleich für die Ausführung stattlicher Nebenbauten (Avioth) vorbildlich (Abb. 411).



403. Ste. Chapelle in Paris.

Schweiz. Von gotischen Bauten aus den angrenzenden, wenigstens teilweise französischem Einflusse unterworfenen Ländern bleibt die Kathedrale von Lausanne neben jener von Genf das hervorragendste gotische Denkmal der französischen Schweiz. Sie wurde von 1234 bis 1275 errichtet und erinnert in Choranlage und Pfeilerwechsel an frühgotische Kirchen (Langres) Frankreichs, wogegen das Münster zu Bern unter süddeutschem Einflusse (Ulm) entstand.

Belgien und Holland. Unter den belgischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts ragt (neben Ste. Gudule in Brüssel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dome von Löwen) der Dom von Antwerpen durch die Ausdehnung des siebenschiffigen Grundrisses und Mächtigkeit der Turmanlage hervor. Den 1352 mit dem Chor begonnenen Bau leitete seit 1406 Peeter Appelmann, dem man die Fassade und die Anfänge des Turmes zuschreibt, den Dominik Waghemakere 1518 vollendete (Abb. 412). In Holland, das den Backstein bevorzugte, schränkte die Rücksicht auf den starken Wirkungen des Seitenschubs nicht standhaltenden Moorboden die Anwendung des Steingewölbes ein. Holzdecken, manchmal mit Steingewölben im Chor und Querhaus kombiniert, herrschten vor; reine Steindecken wie in der Grooten Kerk in Dordrecht oder in der Kathedrale St. Jan in Herzogenbusch sind vereinzelt. Die Beziehungen zu französischen Vorbildern schwächen sich allmählich ab. Chorumgang und Kapellenkranz, die für die Stephanskirche in Nymwegen, die Liebfrauenkirchen in Amsterdam und Dordrecht maßgebend blieben, wurden bei der Frauenkirche in Brügge oder an St. Nikolaus in Gent enger zusammengezogen und reduziert; ja in Arnheim, Delft, Haarlem und Leyden behielt man endlich nur den polygonal schließenden Umgang bei. Die in den nordöstlichen Provinzen auftretenden Hallenkirchen, von denen die



404. Obere Kapelle der Ste. Chapelle zu Paris.

Walpurgiskirche in Zütphen überdies Chorumgang und Kapellenkranz aufnahm, entstanden unter deutschen Einflüssen. Rundpfeiler auf achteckigem Sockel wurden fast ausschließlich verwendet, vereinzelt auch Satteldächer über jedem Schiffe errichtet.

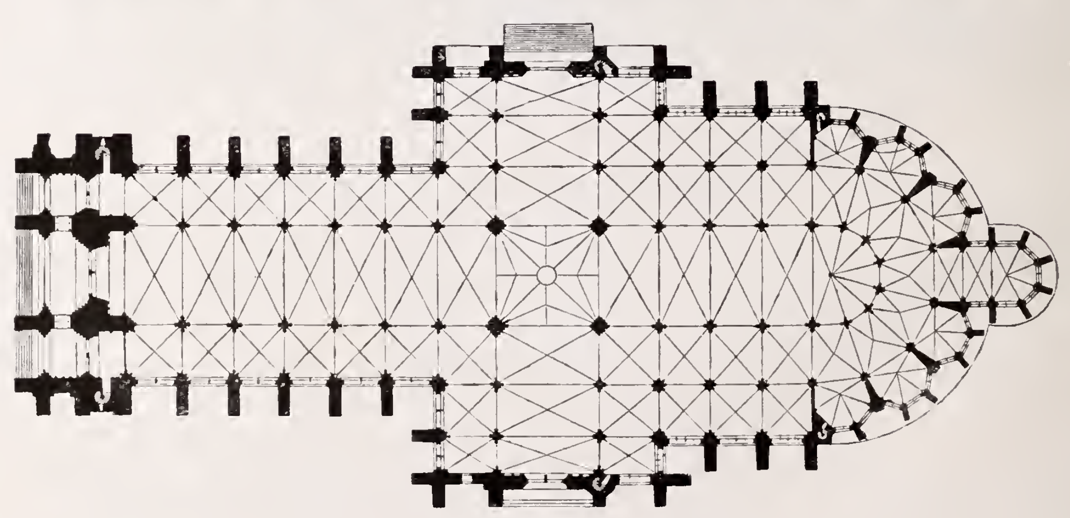
England. Die gotische Architektur in England, von den heimischen Forschern als englischer Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigentümlichkeiten des Stiles in einen frühenglischen (13. Jahrhundert), einen dekorierten (14. Jahrhundert) und einen perpendikulären (15. Jahrhundert) eingeteilt, trat ohne jeden Widerspruch und Kampf, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirksamkeit. Der zu diesem Werke 1174 berufene Meister Wilhelm von Sens brachte einzelne Elemente aus seiner Heimat mit; doch hat im ganzen die englische Gotik große Selbständigkeit

entfaltet und steht vielfach älteren anglo-normannischen Bauten näher als den französischen Kathedralen, von denen sie sich durch den beliebten geraden Chorabschluß und die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienste und der Streben unterscheidet. Die englische Frühgotik betonte ihre Eigenart recht augenfällig in der Bildung der Arkadenpfeiler, deren Rundkern mehrere bis auf Basis und Kapitell durchaus isolierte Säulen in gewissem Abstande umgaben (Abb. 413). Erst später wurden mit Verringerung und gänzlichem Fallenlassen des letzteren die Dienste der Gruppenpfeiler mit dem Kerne zusammenhängend aufgemauert, behielten aber zunächst eigene Basis und eigene Kapitelle bei. Durch möglichst häufige Wiederholung des Spitzbogens in Blenden oder Öffnungen aller Art wird wenigstens der Schein der Leichtigkeit in der Massenbewältigung zu erreichen versucht. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe (Abb. 414) vertauscht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunstreich als Sprengwerk behandelt, besonders in der späteren Gotik ihre Geltung (Abb. 415). Zwischen dem Aufbaue und der Wölbung, deren Rippen nicht auf den aus Arkadenpfeilern emporschießenden Diensten, sondern auf Konsolen oder auf kurzen Diensten in der Triforien- oder Scheidbogenhöhe aufsitzen, fehlt die organische Fühlung. Dies übte natürlich auch auf die Strebepfeiler- und Strebebogenentwicklung seine Rückwirkung aus. Schon im 14. Jahrhundert begann das anfangs französischen Vorbildern folgende Maßwerk die „fließenden" Linien, die mit den Schwingungen der Maßwerkstränge nach entgegengesetzten Richtungen



405. Kathedrale zu Chartres.

406. Die Kathedrale zu Amiens.



407. Kathedrale zu Amiens. Grundriß.



408. Fassade der Kathedrale zu Reims vor dem Kriege.

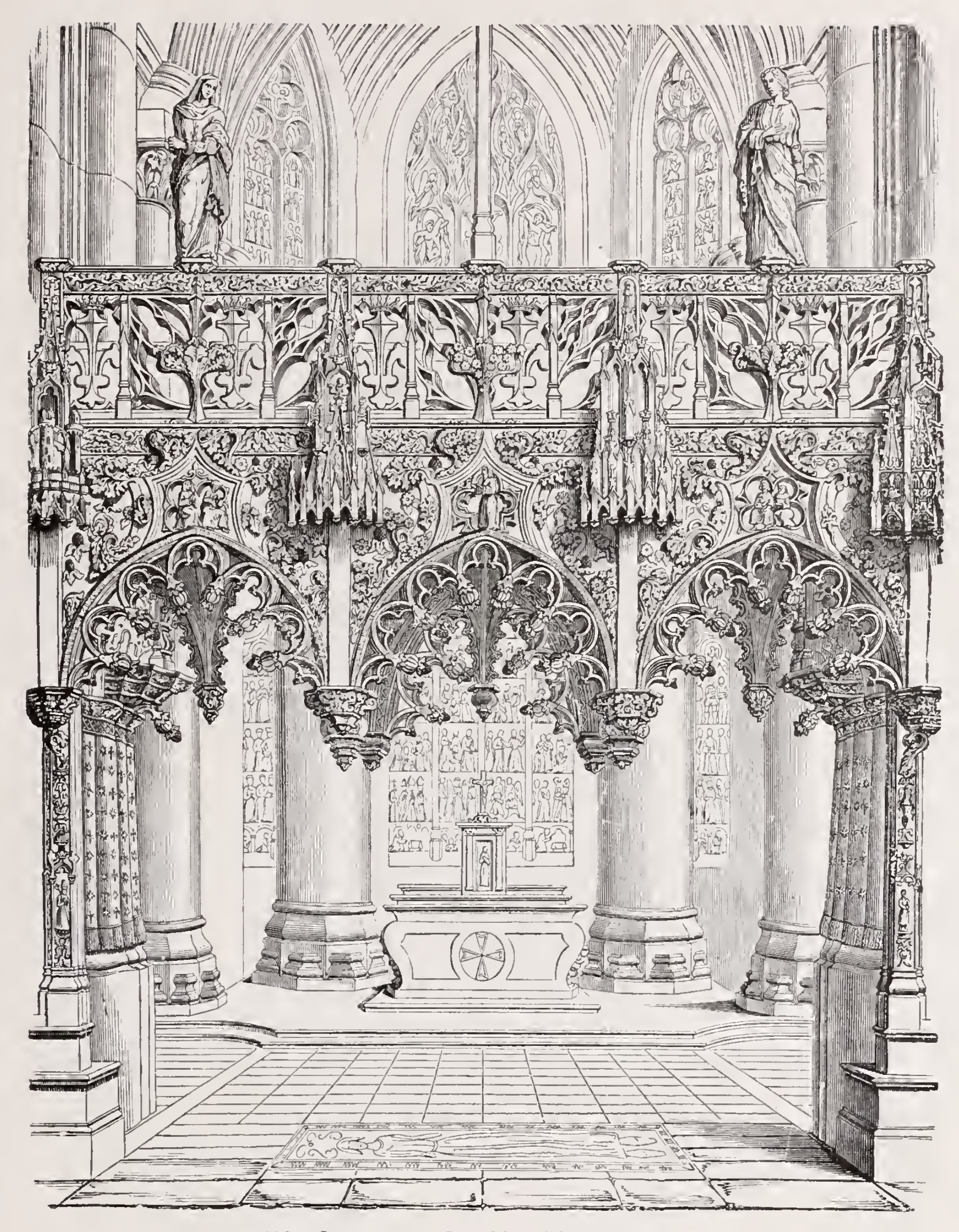
(Abb. 416) innig zusammenhingen, zu bevorzugen und mit dem „Flowing“ eigentlich dem französischen Flamboyant wie der deutschen Fischblase den Vortritt abzugewinnen. Eigentümlich erscheint ferner an den englischen Kathedralen die Zinnenbekrönung und der in späterer Zeit heimische gedrückte, eingezogene Bogen, der sogenannte Tudorbogen (Abb. 417), neben dem Eselsrücken, dem geschweiften, zur Spitze ausgezogenen Bogen (Abb. 418), der auch auf dem Festlande vorkommt. Die gotischen Kirchen Englands nähern sich mehr der Hallenform als die französischen Kathedralen; sie lassen zwischen der Höhe des Mittelschiffes und jener der Seitenschiffe keinen so beträchtlichen Unterschied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

Baugeschichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury höchstes Interesse. Ihr ausgedehnter Bau begann mit den westlichen Teilen der Krypta, dem Werke eines



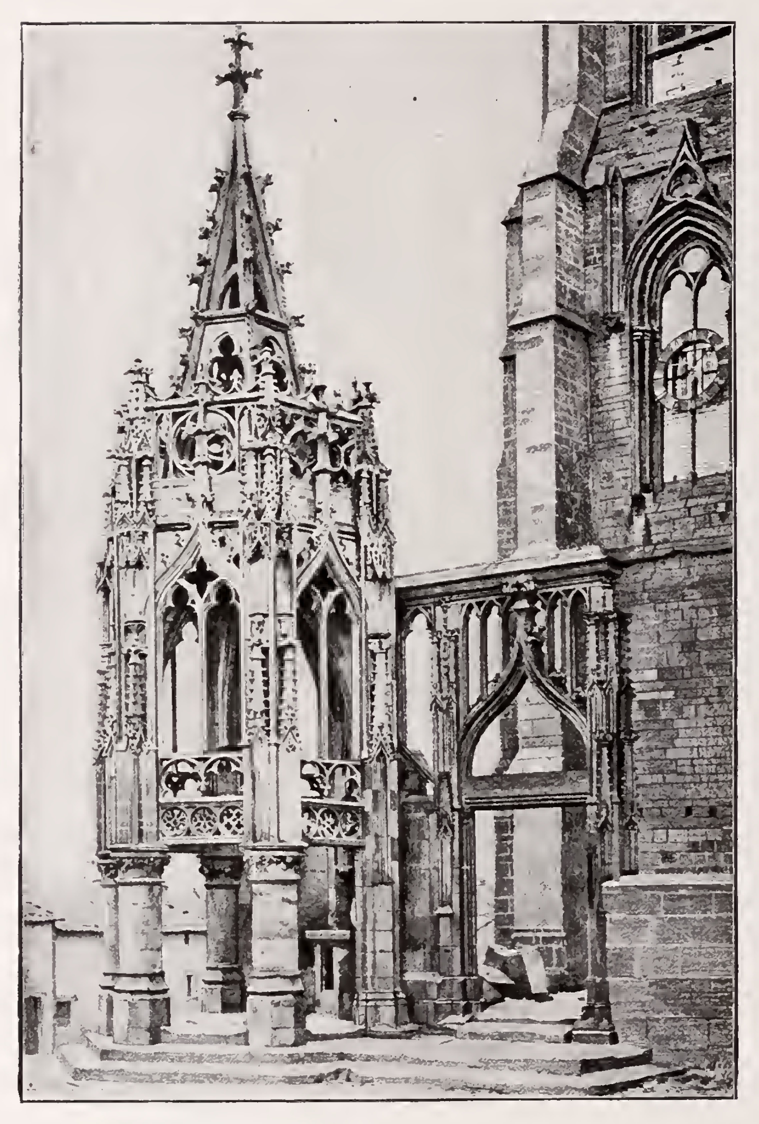
409. Gewölbe der Kathedrale zu Albi mit hängenden Schlußsteinen.

Ernulf, welcher mit Lanfranc aus dem Kloster Bec nach Canterbury gekommen war, noch in romanischer Zeit. Sodann folgten die angrenzenden Teile des Langhauses mit dem östlichen Querschiff und weiter des Chors, an dem die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die „Becketskrone", angebaut ist. Der Chor verwertet die Plangedanken der Kathedrale von Sens und hat eine geringere Breite als das Mittelschiff, weil man die älteren Türme nicht zerstören wollte. Die zwischen den beiden Querschiffen errichteten Teile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelschiff sechsteilige Gewölbe. Das Langhaus (Abb. 419) wurde 1390—1411 vollendet. Unter französischem Einfluß ist auch die Abteikirche zu Westminster (1245—1269) mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebesystem errichtet worden. Als freie Nachbildung der Sainte Chapelle in Paris wurde die vielbewunderte, leider nicht erhaltene Stephanskapelle des königlichen Palastes zu Westminster gepriesen. Während die Kirchen von Byland, Hexham und Whitby im Mittelschiffe die Flachdecke festhielten, wurden in dem von 1209—1235 ausgeführten Langhause der Kathedrale von Lincoln die ältesten Sterngewölbe auf englischem Boden eingezogen. Die in der Kathedrale von Chichester zum erstenmal begegnende Zwischengeschoßanordnung (Abb. 420) mit den nach dem Mittelschiffe offenen Arkaden wurde für England geradezu charakteristisch. Das System der englischen Gotik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (1220 begonnen) seinen reinen Ausdruck. Im Grundriß (Abb. 421) wie in den Höhenverhältnissen nähert sie sich den Kathedralen aus normannischer Zeit. Das dreischiffige Langhaus wird zweimal von einem zweischiffigen Querhause durchschnitten und schließt mit geradem Chor, über den die Marienkapelle (Lady-Chapel) vortritt. Das Mittelschiff steigt nur mäßig empor, durchgehende horizontale Gesimse, sowohl unter den Triforien wie unter den Fenstern, verringern noch den Eindruck der Höhe, zumal die Hauptdienste der Pfeiler nicht bis zu dem Gewölbe emporreichen, sondern gleich den anderen Diensten nur als Arkadenträger



410. Lettner von Ste. Madeleine zu Troyes.

verwertet werden (Abb. 422). Durch die ganze frühenglische Gotik weht ein zwar kräftiger, aber durchaus nicht bis zur Überschwenglichkeit üppiger Geist. Den besten Beweis liefern die Fassaden des 13. Jahrhunderts, z. B. jene der Kathedrale von Lincoln (Abb. 423), in deren Engelschor ein neues Fenstersystem Verwendung fand. Zu beiden Seiten des hohen Portalbogens sind mehrere Reihen lanzettförmiger Arkaden angebracht, die wohl die Mauermasse beleben und gliedern, aber weit hinter der großartigen Wirkung französischer Fassaden zurückstehen. Auch die Sitte, den Hauptturm über der Vierung anzulegen, die Fassade, deren mächtiges Hauptfenster die Portalentwicklung beschränkte, mit geradlinigem Gesimse zu krönen, nimmt ihr viel von ihrer Bedeutung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, in dem an den Kathedralen von Ely (Abb. 424), Gloucester, York, Lichfield



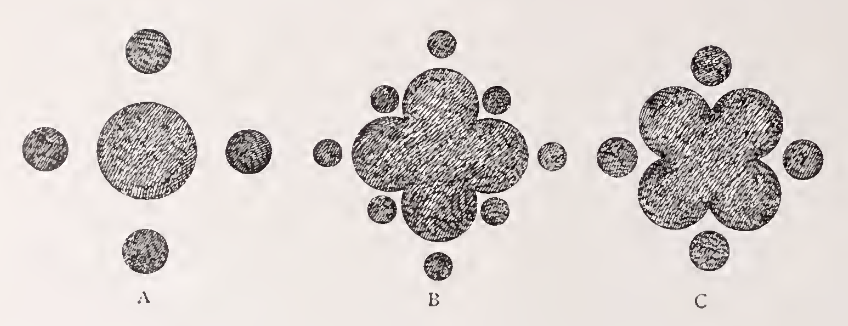
411. Totenleuchte in Avioth.

(Abb. 425) weitergebaut wurde, steigerte sich die Freude an reicher, oft jedoch eintöniger Dekoration. Als ob aber die nationale Phantasie darin etwas Fremdartiges erblickte, kehrte sie im 15. Jahrhundert (perpendicular style) zu den geraden Linien und horizontalen Abschlüssen zurück. Nächst dem Tudorbogen sind für diese Stilepoche, deren Formensprache wieder mehr das charakteristisch Englische in den Vordergrund stellt, an dem Außenbaue die platt geschlossenen Stumpftürme, die Überhöhung der Seitenschiffswände mit Zinnen und stark verflachende Giebelbildung bezeichnend. Gitterartiges Stabwerk schließt die großen Fensteröffnungen, breitet sich jedoch auch als Ziermotiv über alle Wandflächen aus. Selbst die Gewölberippen unterlagen fast maßwerkartiger Behandlung. Den feinen Sinn englischer Baumeister für Dekoration und reiche Gewölbebildung (Fächergewölbe) mit oft tief herabhängenden Schlußsteinen lernt man besser in den oft reizenden Kapitelhäusern der Kathedralen und in kleineren Kapellen kennen (Abb. 426). Aus der letzten gotischen Periode rührt die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London her (1502—1520), in der insbesondere fächerartige Gewölbe und ihre kunstvollen Schlußsteine die Phantasie der Beschauer anregen und trotz manches Bizarren märchenhaften Reiz ausüben. An die Kathedralen schlossen sich ausgedehnte Kreuzgänge mit weitgespannten Gewölben und prächtigen Fensterbildungen an, so in Salisbury, in Gloucester (Abb. 427, 1350—1410) oder in Durham (1400—1480).

Mit vollem Rechte darf Nordfrankreich den Ruhm ansprechen, der gotischen Architektur die früheste und glänzendste heimische Stätte bereitet zu haben. Seine führende Rolle in der Bildung Europas und sein Aufschwung im 12. Jahrhundert spiegeln sich in der gotischen Architektur ab. Die klare und zugleich kühne, streng folgerichtige Konstruktion entspricht dem selbstbewußten, verständigen bürgerlichen Geiste; die Überschwenglichkeit des Ornaments, die Häufung gleichartiger Motive, die feine und zierliche Durchbildung derselben weckt die Erinnerung an die höfischen Epen, die aus ritterlichen Kreisen hervorgingen. Auch in England empfing die



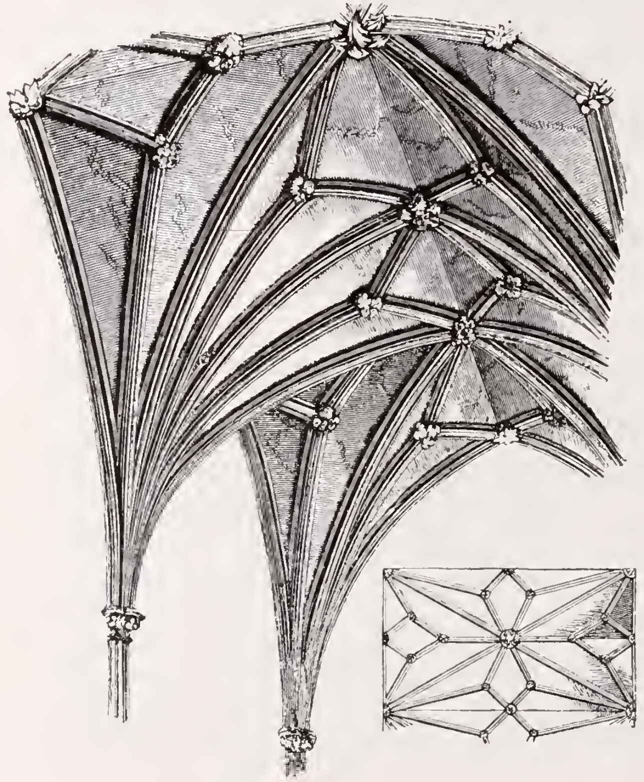
412. Kathedrale von Antwerpen.



413. Degagierung englischer Arkadenpfeiler.

gotische Architektur, allerdings erst nach starker Umformung, nationalen Charakter. Sie gewann hier so zähe Lebenskraft, daß sie auch dann noch gepflegt wurde, als sie in den übrigen Ländern längst einer neuen Bauweise gewichen war.

Deutschland. Die gleiche Bedeutung kann man der gotischen Architektur in D e u t s c h l a n d nur mit einiger Einschränkung zusprechen. Die großartige Schönheit der rheinischen Dome: Freiburg, Straßburg, Köln, und der drei Donaumünster: Ulm, Regensburg und Wien reiht sie ebenbürtig den französischen Werken an. Doch wuchs die gotische Architektur in Deutschland keineswegs mit zwingender Notwendigkeit aus dem vorangehenden Baustile heraus. Von der späteren romanisch-deutschen Baukunst, insbesondere von der rheinischen, gibt es keinen unmittelbaren Übergang zur Gotik. Da jedoch die gotische Architektur, wenn auch zunächst einem besonderen Boden entsprossen, einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen. Sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht und bediente sich bei Erstellung ihrer trotz mancher Verluste noch überaus zahlreichen und sehr hervorragenden Bauschöpfungen wiederholt und in bestimmten Gebieten so eigenartiger Grundrißlösungen, Aufbau- und Wölbungssysteme und sonstiger Ausdrucksmittel, daß der Gedanke an die Bezeichnung „deutsche Sondergotik" erklärlich erscheint. Mögen auch die dafür geltend gemachten Einteilungsgrundsätze der Bewegung, Verschleifung und Bildmäßigkeit keineswegs überall ausreichende Erklärung für Vertikalismus und Horizontalismus, für Wölbungs- und Pfeilerbehandlung, für die rein optischen und malerischen Probleme des Baues bieten, so läßt sich doch nicht verkennen, daß die deutsche Sondergotik immerhin ein bis zu einem gewissen Grade begrenzbarer Zeit- und Ortsstil bleibt und namentlich in der norddeutschen Raumweitung, in der süddeutschen Raumsteigerung und in der obersächsischen Raumvereinheitlichung, in der Ausgestaltung des Schaugiebels und in vereinfachender Schlichtheit der Außenerscheinung neue Aufgaben stellte und wiederholt glänzend löste, die ganz außerhalb des von Frankreich aufgestellten und verbreiteten Kanons der Gotik lagen.


414. Sterngewölbe.

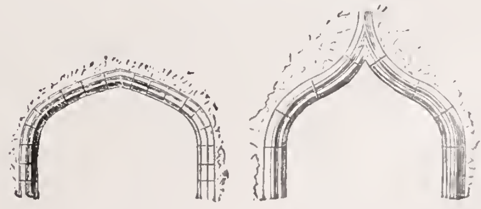


415. Westminster-Halle in London.

In Deutschland werden die frühesten Versuche im gotischen Stil erst im Anfang des 13. Jahrhunderts, also später als in England und vollends im nördlichen Frankreich, wahrgenommen. Zunächst in dem westlichen Grenzgebiete, in Trier, wo es eine scharfe Scheidung der Kulturen und des Verkehrs nicht gab. In den wohl zwischen 1225 bis 1235 mit stark gotisierendem Einschlage errichteten Klostergebäuden von St. Matthias in Trier, für deren Bau das Material aus den Brüchen von Jaumont bei Metz auf dem Wasserwege der Mosel bezogen wurde, hielt der neue Stil seinen Einzug, weniger nordfranzösisch als burgundisch-lothringisch gefärbt. Die Aufnahme von allerlei bald konstruktiven, bald formalen Elementen der französischen Gotik erfolgte nicht systematisch, gewann aber zusehends an Bedeutung und Macht. So entstanden zuerst Werke, die ganz gotisch und doch nur halb französisch gedacht waren. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus francigenum genannt), dessen man sich beim Neubaue der Augustinerchorherrenkirche zu Wimpfen im Tal (Abb. 428, 1261—1278) ausdrücklich rühmte und als einer vielfach bewunderten Sehenswürdigkeit freute, auf deutschem Boden vollkommen heimisch wird. Die weit überwiegende Zahl deutscher gotischer Bauten fällt ins 14. und 15. Jahrhundert;



416. Englisches Maßwerk des 14. Jahrh.



417. Tudorbogen. 418. Eselsrücken.

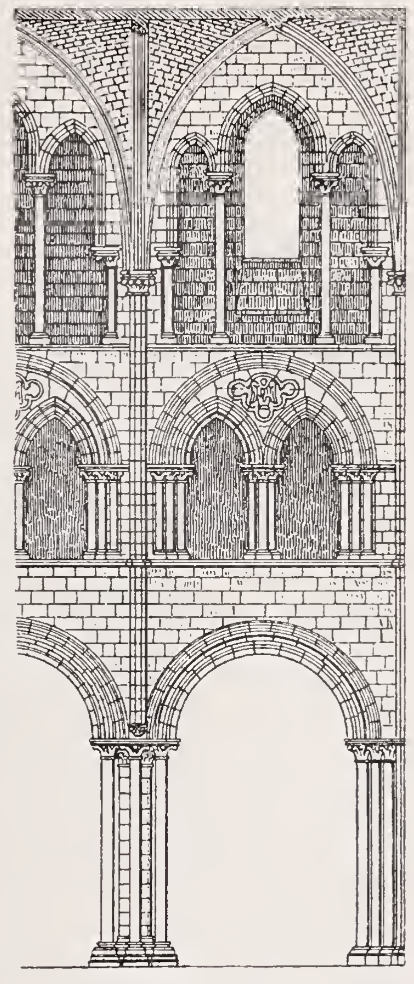


419. Kathedrale von Canterbury.

die ausgereifte und dann verfallende Kunst hat in Deutschland mehr Denkmale aufzuweisen als die aus den ersten Keimen hervorsprießende Gotik.

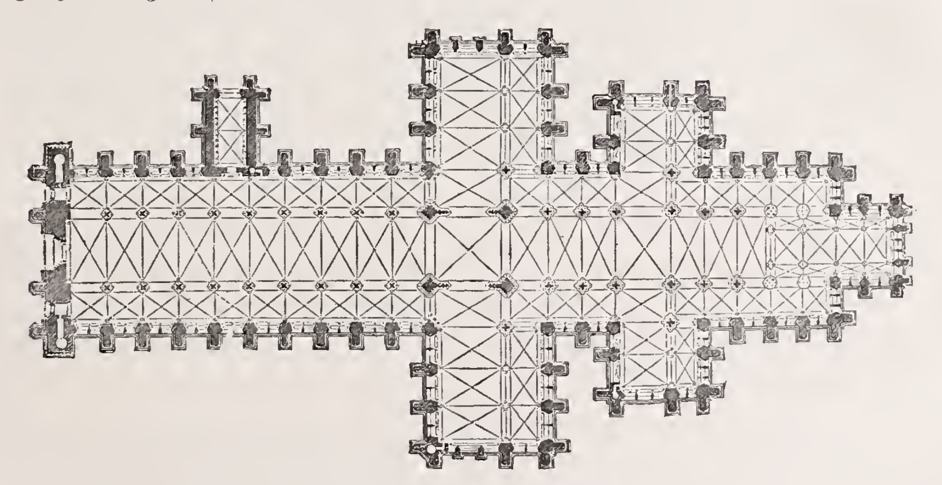
Die Annäherung an die gotische Konstruktion wurde bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche (s. Abb. 196) wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten Versuchen in der neuen Bauweise zählt der nach nordfranzösischem Plan bald nach dem Brande von 1207 begonnene, gleich Limburg das französische Emporensystem übernehmende Chor des Magdeburger Doms (Abb. 429); vollständig in gotischer Weise ausgeführt, erscheinen außer dem gleichfalls nordfranzösischen Anschauungen folgenden Chore (1243) der Zisterzienserkirche zu Marienstatt in Nassau die kurz vor 1242 begonnene, an den Dom zu Trier anstoßende Liebfrauenkirche (Abb. 430 und 431) und die Elisabethkirche in Marburg (Abb. 432). Zwischen die Arme eines Kreuzbaues, dessen Verzierung durch hohe Wölbung und den Turm hervorragt, schieben sich in der Trierer Liebfrauenkirche, vielleicht nach dem Chor von St. Yved zu Braisne bei Soissons, seitlich je zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß eine vom griechischen Kreuze ausgehende Zentralanlage in merkwürdiger Verbindung mit Umgang und Kapellenkranz, im Innern eine Fülle schöner perspektivischer Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die ältesten gotischen Bauten auf deutschem Boden

eine gewisse Selbständigkeit in Grundrißbildung und Aufriß zeigen. Denn auch die Elisabethkirche in Marburg darf trotz mancher Beziehungen zu anderen Bautypen auf Originalität der Anlage Anspruch erheben. Sie greift in der als Raum- und Gliederbewegung schier unvergleichlichen Chor- und Querhausanordnung auf Kölner Vorbilder zurück und ist in der wohl von Westfalen her übernommenen Hallenform errichtet; die Dienste wie die Streben beschränken sich auf die durch die Konstruktion gebotene Gestalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die hervorragend schönen Fenster bilden wie in Trier noch Doppelreihen übereinander; alles erscheint einfach, aber aufs klarste und mit vollem Verständnis für das Notwendige geordnet. Vornehme Schlichtheit zeichnet den herrlichen Portalschmuck aus, der nicht die französischen Anordnungsgedanken einfach verwertet, sondern selbständige Hintergrundsbelebung des Tympanonfeldes durch Rosen und Weinblätter findet.



420. Zwischengeschoßanordnung in Chichester.

Von den drei berühmtesten westdeutschen Domen, den Münstern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dom, ist nur der letztere ausschließlich im gotischen Stil errichtet. Doch geben bloß die gotischen Teile der beiden anderen die Signatur für den ganzen Bau ab. Die in Straßburg und Köln das Wort nehmenden Meister schufen unter dem Eindrucke der hochgotischen französischen Kathedralen. Angezogen durch das bei ihrer Errichtung aufs höchste gespannte Baufieber wanderten seit der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts zahlreiche deutsche Arbeiter nach den Bauplätzen des Westens, aus denen sich dann gotisch geschulte Kräfte für die Ausführung der Werke in Deutschland gewinnen ließen. Die Aufnahme französischer Lehnwörter in die Berufssprache deutscher Steinmetzen erscheint dadurch ganz naturgemäß.



421. Kathedrale zu Salisbury. Grundriß.



422. Kathedrale zu Salisbury.

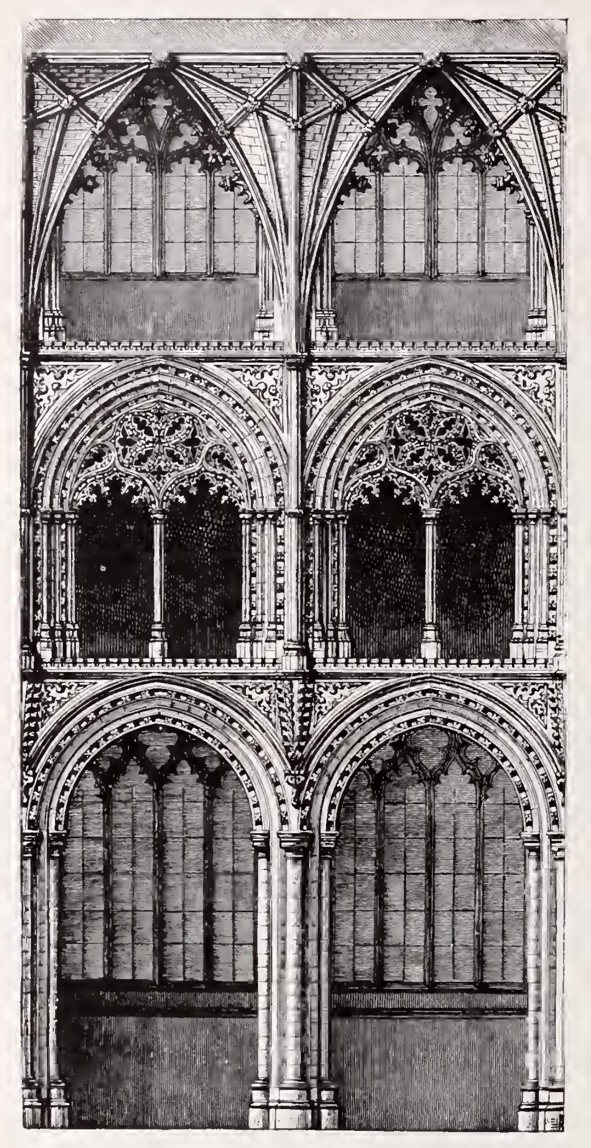
Schon der Grundriß des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Abb. 433) deutet auf verschiedene Bauzeiten hin. Der älteste zum Münster von Basel und zur Stiftskirche von St. Ursanne im Berner Jura Beziehungen zeigende Bauteil ist das mit einer Vierungskuppel gekrönte, noch im romanischen Stile gehaltene Querschiff, an das in der Mitte des 13. Jahrhunderts das dreischiffige Langhaus angeschlossen wurde. Die oberen Turmteile, die auf massivem Unterbau ohne weitere Vermittlung aufsitzen, datieren aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts. Der Freiburger Turm (Abb. 433) ist der älteste in rein gotischer Weise, mit durchbrochener Pyramide errichtete, zugleich der schönste. Neben ihm, aber in viel kleineren Verhältnissen angelegt, zeigt noch der Turm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 die reinsten gotischen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münsters schon fertig stand, wurde östlich vom Querschiff der Chor mit Umgang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortschreitende Stilentwicklung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münster (Abb. 390, S. 293) offenbar. Aus der Zeit Bischof Werinhars (ca. 1015) stammen wahrscheinlich noch die Ostteile der Krypta her, sowie die Anlage des Chores. Zahl-



423. Kathedrale zu Lincoln.

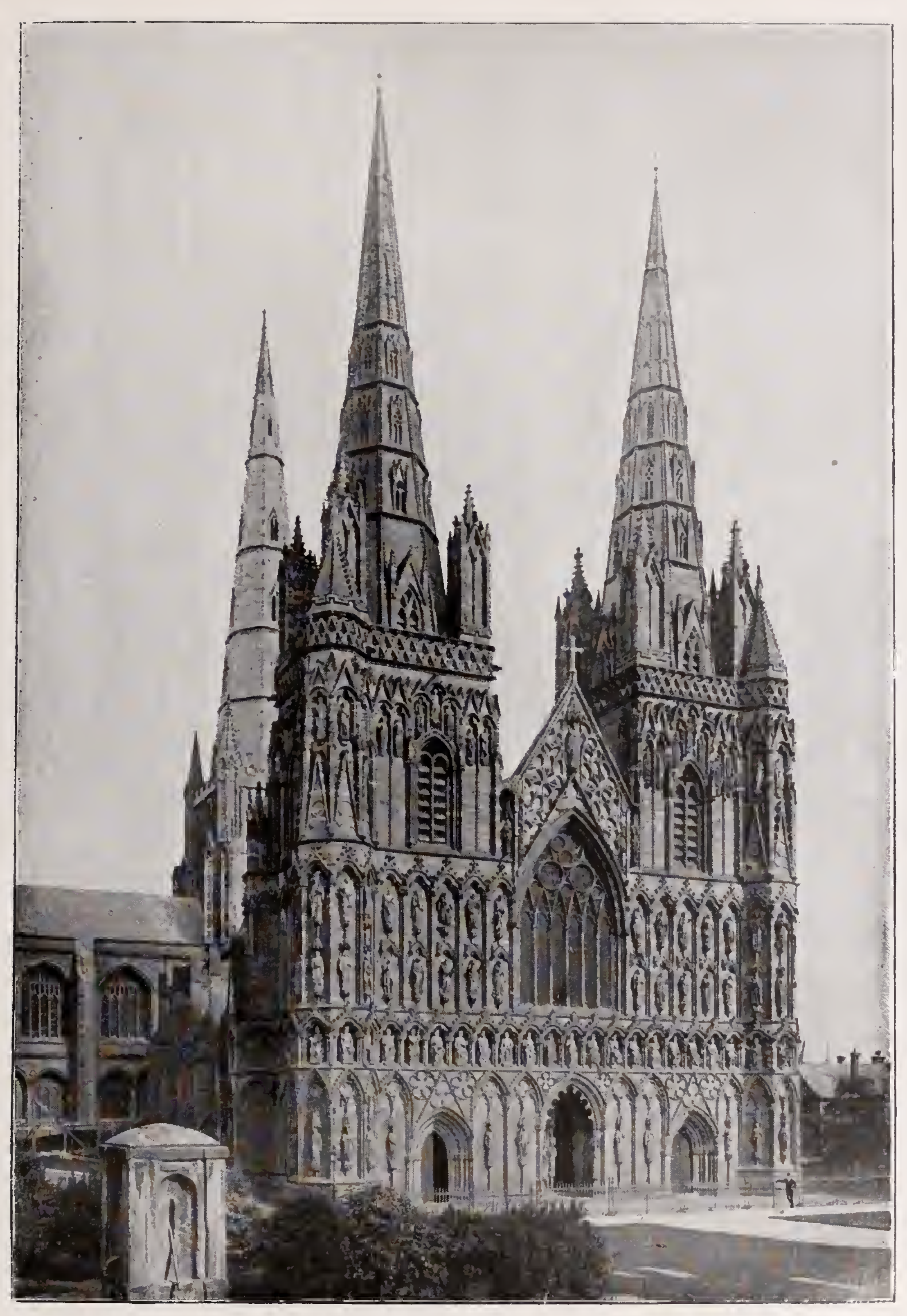
reiche Brände im Laufe des 12. Jahrhunderts hatten, insbesondere seit 1179, eine durchgreifende Erneuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, die jeden Flügel in vier Felder teilen, erkennt man bereits das Eindringen gotischer Formen; ebenso in der Aufeinanderfolge der Glieder der südlichen Querhausfassade. Im reinen gotischen Stile, ungefähr von 1250 an, wurde das Langhaus errichtet (Abb. 434), mit dem das nach seiner Lage für Vermittlung zwischen französischer und deutscher Kunst geradezu prädestinierte elsässische



424. Kathedrale von Ely. Chor.

Gebiet die neue Bewegung großzügig auf deutschen Boden herüberleitete. 1275 erscheint das Werk bis auf die Fassade vollendet. Mit ihrem Bau ist der Name des 1284 zum erstenmal genannten Meisters Erwin als ihres Schöpfers verknüpft. Die für ihn übliche Bezeichnung „Erwin von Steinbach" kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor; vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Da Meister Erwin am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Fassadenteile auf ihn zurückgehen. Drei mächtige Portale füllen zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geschmückten Portalen sitzt in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster; vor diesen steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit dem der eigentliche Turmbau anhebt, zeigt Verringerung der Güte des Materials und Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend vom ursprünglichen Entwurfe erscheint der allein ausgeführte nördliche Turm von dem achteckigen Geschosse an. An seinen Ecken sind Schneckentürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung stammt von Ulrich von Ensingen, der nach Klaus von Lahr von 1399 als Münsterbaumeister bis zu seinem Tode am 14. Februar 1419 der Werkführung vorstand. Als letzter Baumeister wird seit Juni 1419 Johannes Hültz aus Köln, der Vollender des durchbrochenen Turmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, im wesentlichen fertiggestellt.

Nach einer Feuersbrunst schritt man 1248 zu rascher Erneuerung des Kölner Doms. Mit dem Chore (Abb. 435) wurde der Bau begonnen; als sein erster Meister gilt mit Recht Meister Gerard, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach tätig war. Nach der Einweihung des Chors 1322 wurden sofort Querschiff und Langhaus in Angriff genommen, 1516 aber die Bautätigkeit abgebrochen. Sie wurde erst nach vorhergegangener Instandsetzung des Chors 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeschlossen (Abb. 436). Hat der Architekt des Straßburger Münsters von den Kirchen in St. Denis, Notre Dame in Paris mannigfache Anregungen geschöpft, so erblickte der Kölner Dombaumeister sein Vorbild im Dom von Amiens und vielleicht auch in der Kathedrale zu Beauvais, deren Chorerrichtung



425. Kathedrale von Lichfield.



426. Westchor der Kings-College-Kapelle in Cambridge.

hauptsächlich zwischen 1247—1269 fällt. Auf Amiens weisen die Chorteile des Kölner Doms deutlich hin. Umgang und sieben fünfseitige Kapellen (Abb. 437) schließen den siebenseitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chors, so lehnt sich auch die Konstruktion der Einzelglieder an das französische Vorbild an. Selbständiger verfuhr dagegen der Kölner Meister, der nach Gerard und dessen zuerst 1279 genanntem Nachfolger Arnold das Werk leitete, bei dem Entwurfe des Langhauses. Vermutlich hat diesen Johann, Arnolds Sohn, der seit 1308 als Domwerkmeister auftritt und bis 1330 lebte, gezeichnet. Er gab dem Langhause, ab-



427. Kreuzgang in Gloucester.

weichend von Amiens, aber der Einteilung des Chors entsprechend, fünf Schiffe. Solche feste Konsequenz prägt sich überhaupt am Kölner Dom auch in den auf eine Grundeinheit zurückführbaren Maßen und Verhältnissen sowie in der Vertikaltendenz des Aufbaues scharf aus.

Als Grundriß gilt in Köln die Breite des Mittelschiffes von Säulenachse zu Säulenachse = 50 römische Fuß. Den Seitenschiffen wurde die Hälfte, dem Querhause das Doppelte, der Achse des Chors das Dreifache des Grundmaßes gegeben. Einfache Verhältniszahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zugrunde. Wie unbedingt aber, mit den französischen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrscht, beweist die Fassade, deren Komposition übrigens erst dem 14. Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dom die einzelnen Stufen der Stilentwicklung sich stark bemerkbar machen. Auffallend erscheint die Verschiedenheit der dekorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und südlichen Streben des Chors (vgl. auch Abb. 371, 372 und 388).

Rasch breitete sich im Laufe des 13. Jahrhunderts der gotische Stil in den Rheinlanden aus. Nordfranzösische Zisterzienserkirchen wurden für die Zisterzienserkirche zu Altenberg (1255) vorbildlich; die durch Aufschlüsse ihrer Baurechnungen hochinteressante Viktorskirche in Xanten griff auf den für die Trierer Liebfrauenkirche maßgebenden Anlagegedanken zurück. Noch teilweise mit romanischen Formen gemengt (Querschiff), tritt die bei St. Arbogast in Rufach um 1240 bereits mit ausgebildetem Strebesystem einsetzende Gotik an der Georgskirche in Schlettstadt im Elsaß auf. Der Bau war 1393 bis auf den Turm und den geraden, über einer Krypta angelegten Chor vollendet; letzteren begann Meister Erhard Kindelin 1414 in etwas reicheren, vom Straßburger Münsterbaue beeinflußten Formen, zu dessen Hütte weder der im Elsaß vereinzelte Hallenbau St. Thomas noch Jung-St. Peter in Straßburg, ja nicht einmal die als ein Werk Meister Erwins angesprochene Florentiuskirche zu Nieder-



428. Schauseite des ausgebauten südlichen Querschiffes der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.

haslach offenkundige Beziehungen zeigt. Erst 1516 vollendete Meister Remigius Valk die schöne Turmpyramide der Theobaldskirche in Thann (Abb. 438).

Wie am Oberrhein, so erhoben sich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft stattliche Kirchen, zu denen die mit einem Doppelchor versehene Katharinenkirche in Oppenheim (Abb. 439) gehört. Berühmt sind vor allem ihre unter Straßburger Einflüssen entstandenen Fenster der Kapellenreihen zu beiden Seiten des dreischiffigen Langhauses, sowohl wegen reicher Gliederung des Maßwerkes mit den prächtigen Fensterrosen, als auch wegen Schönheit der Glasgemälde. Dagegen klingen die Maßwerkmotive, die Wimperge und Strebetürme des Oberbaues an Kölner Vorbilder an, deren Benutzung der seit 1280 als Werkmeister des Neubaues tätige Heinrich von Koldenbach angebahnt haben mochte. Die Choranlage mit den schräg gestellten Kapellen zwischen Apsis und Querschiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, die auch sonst noch an rheinischen Kirchen,



429. Chor des Doms zu Magdeburg.

z. B. in Ahrweiler, Xanten, und dann wieder, weit vom Rhein entfernt, bei der Nikolaikirche zu Anklam in Pommern oder wahrscheinlich durch unmittelbare französische Einflüsse hervorgerufen, am Dom zu Kaschau in Oberungarn wiederkehrt. Eine so reiche Chorentfaltung wie an den frühgotischen Kathedralen findet sich auf deutschem Boden selten. Das erscheint selbstverständlich bei Pfarrkirchen oder den Klosterkirchen, die jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in schneller Folge emporstiegen. Aber auch die großen Dome begnügen sich häufig mit ganz einfachem Grundriß, der eigentlich nur die in Süddeutschland beliebt gewordene ältere Planbildung der Gotik anpaßt, aber von Beziehungen zu Frankreich nicht ganz frei ist. Ein Beispiel dafür ist der 1275 von Meister Ludwig, dem Steinmetzen, angefangene Dom von Regensburg (Abb. 440), dessen Konstruktionsgedanken bis nach Dijon zurückreichen. Je anspruchsvoller die hauptsächlich von Konrad und Matthäus Roritzer erbaute Fassade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreischiffige Langhaus gegliedert erscheint, desto



430. Liebfrauenkirche in Trier.

mehr fallen die schlichte Gestalt des Chors und der Abschluß der Nebenschiffe, der romanischen Sitte gemäß mit nur einer Apsis, auf. Auch am Stephansdom in Wien wird der bei Kathedralen sonst übliche Chorschluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei nahezu gleichhohe Schiffe, welche in polygonen Apsiden endigen (Abb. 441). Dem Querhause sind Türme vorgebaut, von welchen der südliche, 1433 durch Hans von Prachatitz vollendete Turm vor Jahren eine durchgreifende Herstellung erfahren hat. Das Langhaus, 1446 von Hans Puchsbaum eingewölbt, ist dreischiffig; das Mittelschiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenschiffe (Abb. 442), entbehrt eigener Fenster und besitzt mit jenen ein gemeinsames Dach. Langhaus und Querschiff sind mit Netzgewölben eingedeckt. Daß die österreichischen Länder früh und lang einem eleganten Turmbau alle Aufmerksamkeit schenkten, beweisen der ebenso geistreich aufgebaute wie reizend durchgebildete Turm der 1355 vollendeten Kirche von Maria-Straßengel, der 1492 begonnene Turm zu Braunau in Oberösterreich, der 1519 durch Hans Lutz aus Schussenried fertiggestellte, reich durchbrochene (Abb. 443) Turmhelm

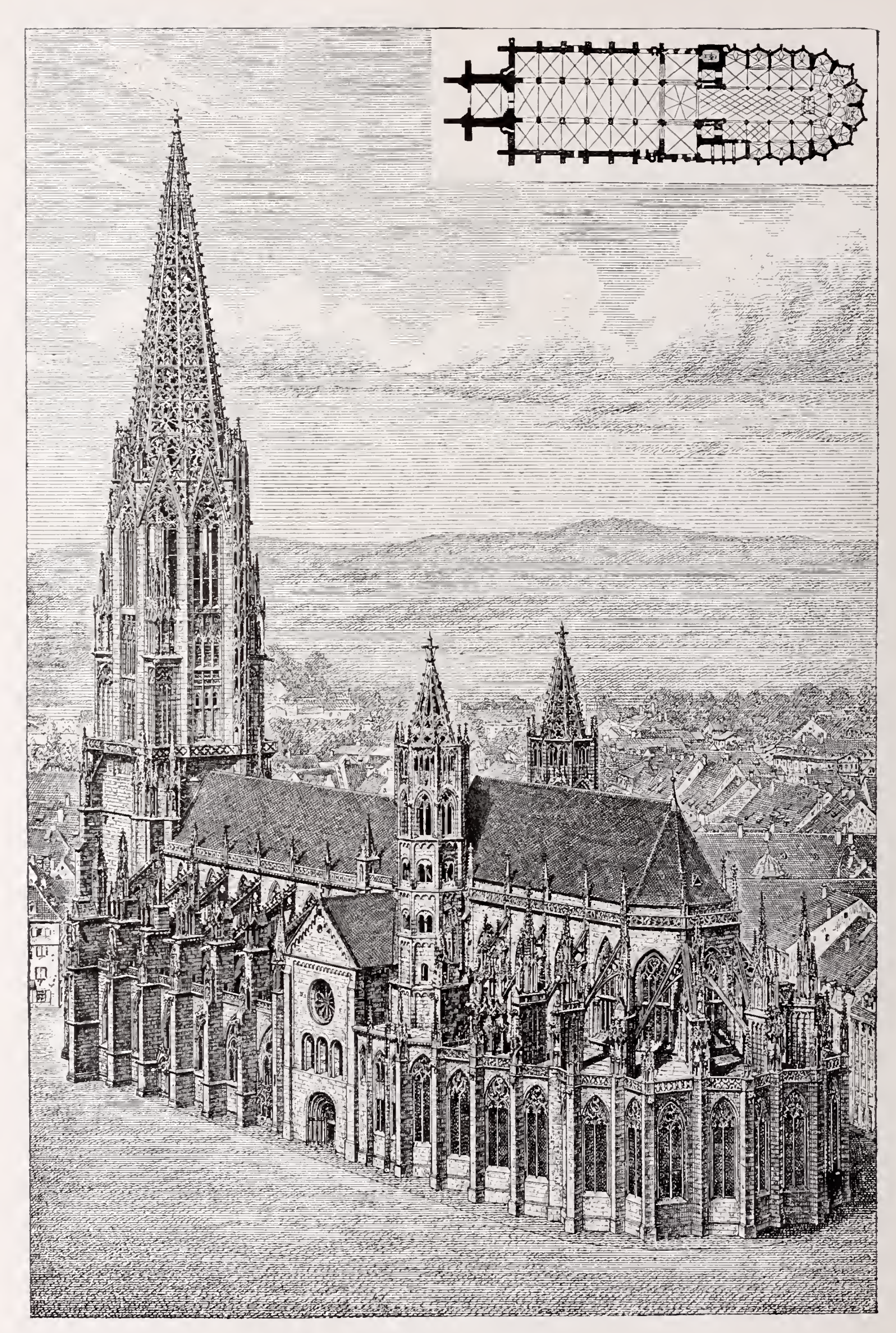
der Pfarrkirche in Bozen und die durchbrochene kuppelartige Steinkrone der Kirche Maria am Gestade in Wien, eine durch Benedikt Kölbl 1534 abgeschlossene, ungemein originelle Turmbauschöpfung.

Auch am Ulmer Münster, zu dem 1377 unter werktätiger Begeisterung der Bürgerschaft der Grundstein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelschiffes, an die alte Apsisform erinnernd (Abb. 444). So schlicht der Chor erscheint, so mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus mit dem großartigen Westturme, der auf Ulrich von Ensingen zurückgeht, auf. Ursprünglich war es auf drei gleichbreite Schiffe angelegt, von welchen dem Mittelschiffe die doppelte Seitenschiffshöhe gegeben wurde. Die Rücksicht auf die Sicherheit des Baues, der zunächst

431. Liebfrauenkirche in Trier. Grundriß.

432. Elisabethkirche zu Marburg. Querschnitt.

ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfang des 16. Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenschiff noch durch eine Säulenreihe zu teilen, wodurch das Langhaus, dessen einst herrliche Raumwirkung heute auch nicht mehr annähernd zu ihrer ursprünglichen Geltung kommt, fünfschiffig wurde. Wie dem Ulmer Münster, so fehlt auch der 1468 begonnenen Frauenkirche in München das Querschiff. Sie ist aus Backstein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwischen die Strebepfeiler eingebaut sind, und zeigt die freien, luftigen Verhält-



433. Münster zu Freiburg i. Br.



434. Langhaus des Münsters zu Straßburg.

nisse, die in der spätgotischen Architektur Deutschlands so beliebt waren. Die Martinskirche in Landshut mit ihrer im Hallenbaue alles überbietenden Höhenentwicklung und dem durch Hans von Burghausen errichteten 132,5 m hohen Turme sowie die erst 1525 vollendete Liebfrauenkirche in Ingolstadt gehören der gleichen Baugruppe an. Als konstruktive Leistung ganz besonderer Art ragt die 1330 von Ludwig dem Bayern begonnene, angeblich den Graltempel nachahmende Kirche zu Ettal hervor, über deren Zwölfecksgrundriß eine kühne Kuppelwölbung sich spannt.

Die österreichischen Länder wählten seit dem 14. Jahrhundert gern die raumweitende Hallenanlage, welche in Schwaz (Abb. 445) sogar vierschiffig und doppelchörig ist. In Niederösterreich, Steiermark und in Südböhmen erfreute sich die zweischiffige Halle ausgesprochener Beliebtheit. Vereinzelt erstreckt sich die Zweiteilung sogar auf die Chorpartie. Auf ungarischem Boden, insbesondere im Bistume Szathmár, blieb man auch während der gotischen Zeit der Errichtung von Holzkirchen treu, deren Turmbildung z. B. in Vörösmart (Abb. 446) ebenso zierlich als elegant ist. Französischen Kathedralentypus und Hallenform verband der 1343 begonnene Chor der Zisterzienserkirche zu Zwettl in Niederösterreich. Als Vorbild diente eine französische Ordenskirche (Pontigny). Nach den Anlagegedanken der Kathedrale von Narbonne begann 1344 Matthias von Arras (Abb. 447) den Bau des unvollendet gebliebenen Prager Doms, den nach seinem Tode der in Köln ausgebildete Peter von Gmünd oder Peter der Parlierer (Parler) fortsetzte. War Peter Parler von Gmünd auch der Schöpfer der Karlshofer Kirche in Prag (1377 eingeweiht), so gebührt ihm der Ruhm, die Kunst kühner Gewölbekonstruktion im Mittelalter auf die höchste Stufe gebracht zu haben. Über einem Achteck, für dessen Wahl wahrscheinlich der Grundriß der Aachener Pfalzkapelle vorbildlich war, wölbt sich eine Kuppel in der Form eines Sterngewölbes, wie sie so leicht, kühn und sicher von keinem gotischen Architekten wieder errichtet wurde. Jedenfalls danken dem schwäbischen Meister und seiner Schule Prag und weiterhin das mittlere Böhmen die glänzendsten Baudenkmale aus dem 14. Jahrhundert, unter denen sich nächst der Bartholomäuskirche in Kolin die Barbarakirche zu Kuttenberg (Abb. 448) durch großen Formenreichtum auszeichnet.



435. Blick aus dem Langhaus in den Chor des Doms zu Köln.

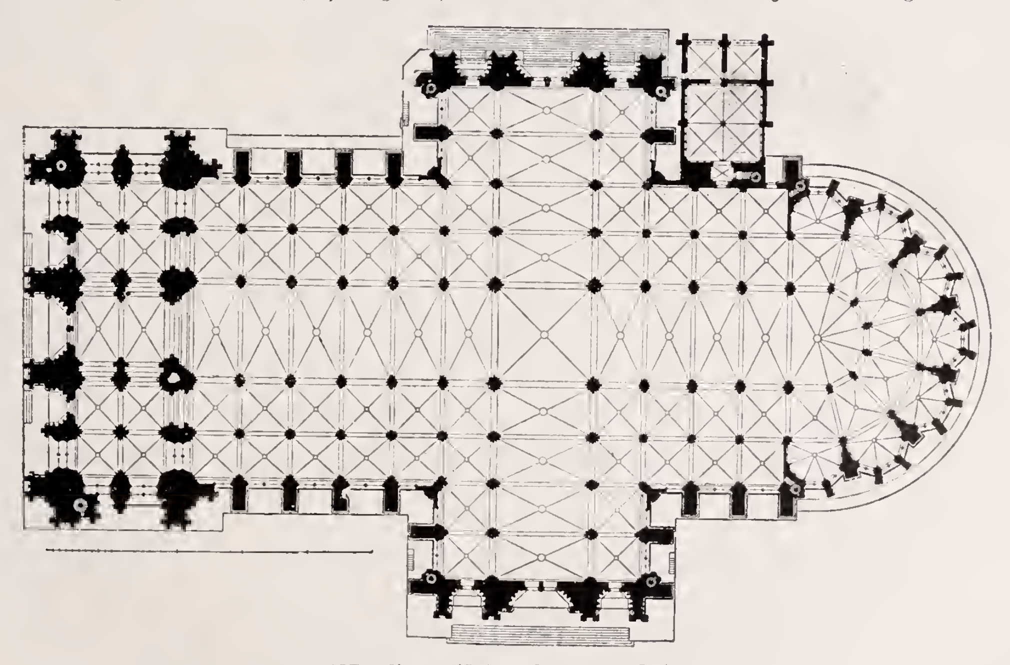
Im nördlichen Deutschland nimmt der Dom von Halberstadt eine Ausnahmestellung ein. Der Bau rückte von Westen nach Osten vor, daher die Türme noch den Charakter des spätromanischen Stiles an sich tragen. Die Einweihung fand 1492 statt. Das dreischiffige Langhaus wird von einem weit vorspringenden Querschiff durchschnitten; an den Chor, der von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen ist, stößt die nach französischem Vorbilde heraustretende Marienkapelle an. Bei aller Einfachheit und Selbständigkeit im einzelnen bleibt der Einfluß des französischen Kathedralenstiles sichtbar.

Das Erschließen reichen Bergsegens im Erzgebirge begünstigte in den rasch aufblühenden sächsischen Städten eine rege Bautätigkeit, in der die meisten Züge der „deutschen Sondergotik" sich fast systemartig zusammenschlossen. Der immer flacher werdende Chor verkümmerte und verschmolz direkt mit dem Langhause zu einem Raume, in dem selbst die ab und zu ganz nach innen gezogenen Strebepfeiler die Unterbringung möglichst zahlreicher Kirchenbesucher nicht beschränkten, sondern erleichterten. Denn letztere fanden auf Emporen Platz, die zwischen den Strebepfeilern meist das Langhaus begleiteten und sogar um den Chor herumgeführt wurden. Kunstvoll scheinende Stern- und Netzgewölbe greifen aus den einzelnen Schiffen ineinander hinüber. Das Äußere der breit hingelagerten Bauten blieb verhältnismäßig nüchtern und kahl. Tür- und Fensterumrahmungen verwerteten den auf sächsischem Boden gern benutzten Vorhangbogen. In diese Richtung lenkte zunächst die 1453 begonnene, durch Beziehungen zur Nürnberger Lorenzkirche interessante Marienkirche in Zwickau ein. Ihr folgten außer dem Langhause des Freiberger Doms die Kirche in Annaberg, die Wolfgangs-



436. Choransicht des Doms zu Köln.

kirche in Schneeberg (Abb. 449) und die Schloßkirche in Chemnitz. Vom Nordabhange des Erzgebirges drangen die bei Ausführung dieser raumweitenden Bauten zur Geltung kommenden



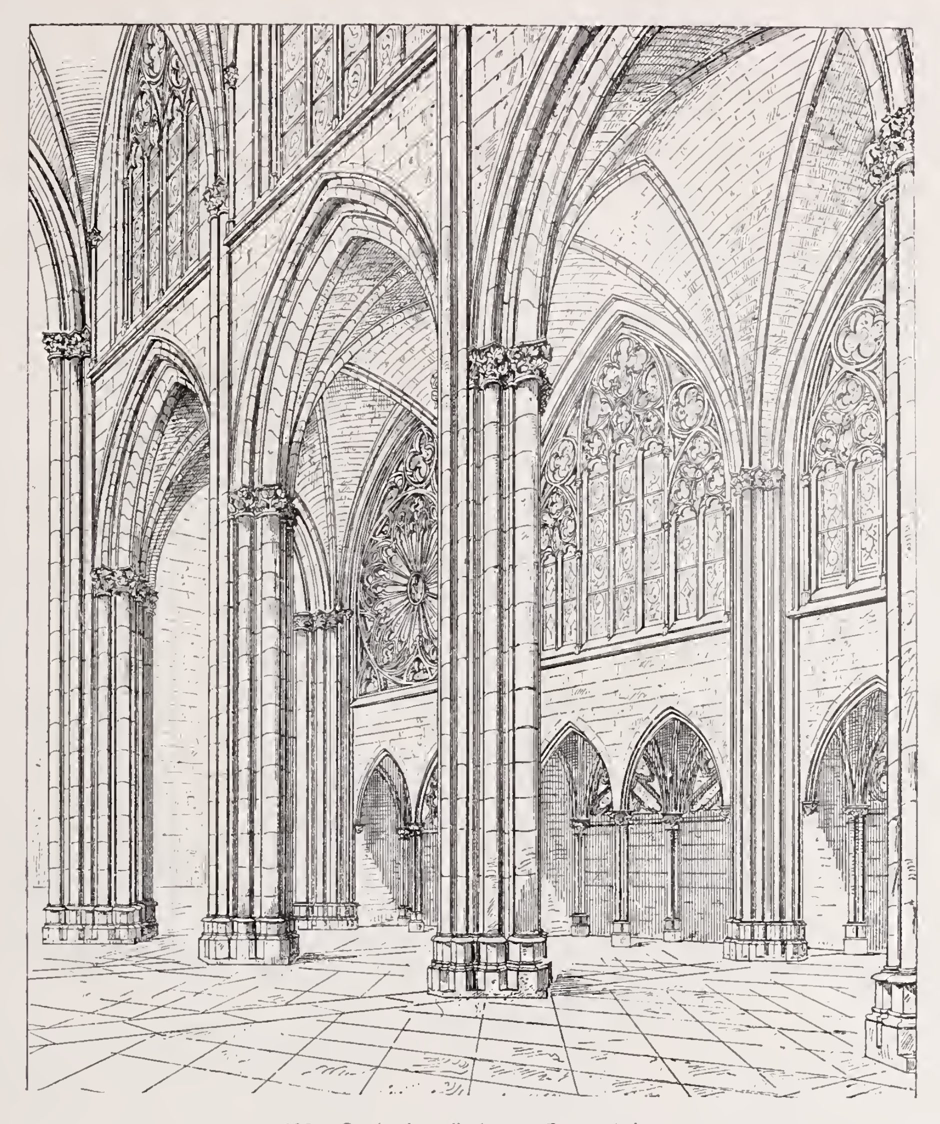
437. Grundriß des Doms zu Köln.



438. Theobaldskirche zu Thann.

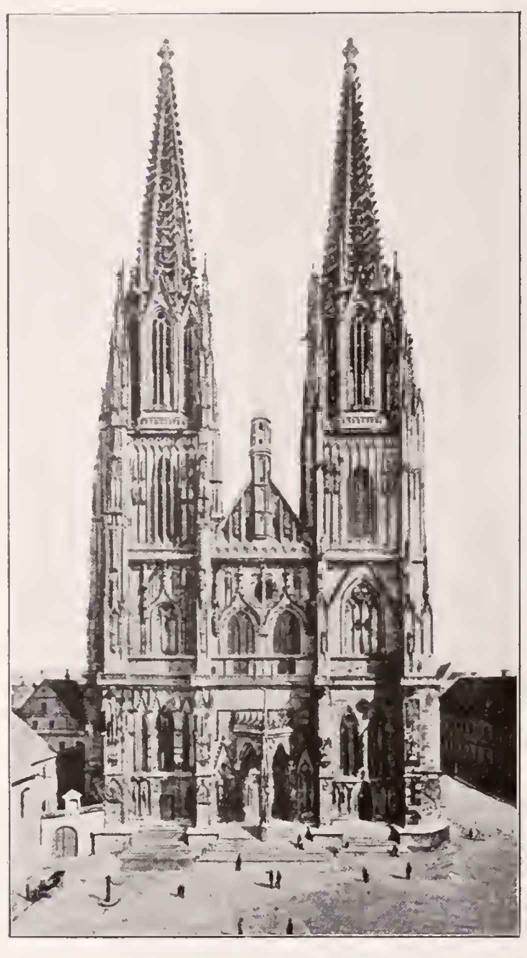
Anschauungen nach dem benachbarten Böhmen herüber. Der Annaberger Kirchenbaumeister Jakob von Schweinfurt lieferte 1517 den Plan für den Neubau der Stadtkirche in Brüx, dessen Durchführung Jörg von Maulbronn übernahm; Wölbung, Emporen und Schmuck blieben in lebendigster Fühlung mit Annaberg, während die Grundrißlösung sich jener der Liebfrauenkirche in Ingolstadt näherte. Die durch Benedikt Rieth von Piesting errichtete Nikolauskirche in Laun lehnte sich in der Chorpartieanordnung, in dem Verflachen des Chors und in seiner Verschmelzung mit dem Langhause an die Annenkirche in Annaberg und an die 1502 begonnene Marienkirche zu Pirna an. Die für sie geltende Hallenform verwendeten schon früher auch die stattlichen Dome in Meißen und Erfurt. Die dreitürmigen Fassaden wie bei Sankt Severi in Erfurt (Abb. 450) erfreuen sich in spätgotischer Zeit einer örtlich beschränkten Beliebtheit. Die Hallenform behauptete sich selbstverständlich in dem vielleicht über die Niederlande her auf westfranzösische Bauweise aufmerksam gewordenen Westfalen, wo außer der Lamberti- und der Frauenkirche in Münster oder am Dom zu Minden besonders St. Maria zur Wiese in Soest eine durch vornehme Raumgestaltung künstlerisch hochbedeutende Leistung darstellt (Abb. 451).

Das deutsche Backsteinbaugebiet. Im allgemeinen gehen die norddeutschen Baumeister, welche die wohl durch westfälische Einwanderer vermittelte Hallenform vorziehen und den Backstein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen sich fremden Einwirkungen weniger unterworfen, so daß die Eigenart des deutschen Volkstums hier besonders kräftigen, frischen Ausdruck gewinnt. Die Seitenschiffe werden als Chorumgang weitergeführt und zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern Kapellen angeordnet. Die Natur des Materials prägt sich auch in den Formen aus (vgl. S. 167). Die Pfeiler, meist achteckig gebildet, erscheinen nur schwach profiliert (Abb. 452), und selbst an reicheren Portalprofilen wird man



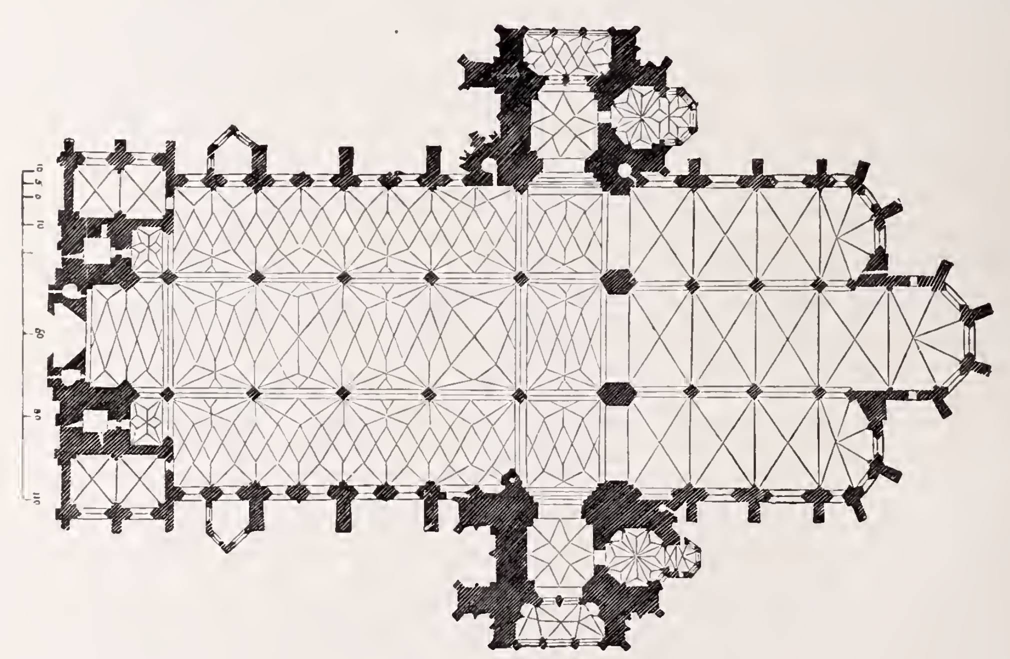
439. Katharinenkirche zu Oppenheim.

Schwung und Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens suchen. Auch das fast auf die mecklenburgisch-baltische Gruppe beschränkte Strebesystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den meist nüchternen äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und dekorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem vom romanischen Stile herübergenommenen Bogenfriese (Abb. 453) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasierten Ziegel ornamentalen Zwecken. Die Formsteine gestatten, das durchbrochene Maßwerk, dessen Motive im allgemeinen sehr einfach bleiben, auch reicher nachzubilden; sie überziehen wie leichtes Gitterwerk die Wandflächen (Abb. 454), namentlich um Portale und Fenster, fast an armenische Anordnungen der Kirchen von Geghard und Ani erinnernd. Durch die gebrannten und glasierten farbigen Ziegel, die, in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt Leben und Gliederung in die sonst toten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (Abb. 455).



440. Dom zu Regensburg.

Von allen Landschaftsstilen besitzt der Backsteinbau das weiteste Geltungsgebiet. Er herrscht in der Mark Brandenburg, wo zuerst während der Regierung Karls IV. und dann wieder im 15. Jahrhundert zahlreiche stattliche Kirchen (Brandenburg an der Havel, Stendal, Prenzlau, Tangermünde und andere) emporstiegen; er ist in Pommern und Mecklenburg (Doberan, Rostock) heimisch, und nimmt namentlich in den Hansastädten (Lübeck, Wismar, Danzig) und im preußischen Ordenslande (Thorn, Frauenburg) einen glänzenden Aufschwung. Bei aller Verwandtschaft untereinander zeigen doch die Werke je nach der Bestimmung (Kloster-, Pfarr- oder Ordenskirche), nach der landschaftlichen Überlieferung, nach der Schule des Meisters besondere, sie unterscheidende Merkmale. In der Mark werden Hausteinformen am häufigsten und glücklichsten in der Ziegeldekoration nachgebildet. Die Kirchen des deutschen Ordens lassen trotz Bevorzugung der dreischiffigen Hallenanlage mit flach geschlossenem Chor an einzelnen Zügen merken, daß der Orden zuerst im Orient und in Italien sich niedergelassen hatte. Plastische Inschriftenfriese, aus farbigen Tonplatten hergestellt, an der Jakobskirche zu Thorn, im Frauenburger Dom weisen auf sizilia-



441. Stephansdom zu Wien. Grundriß.



442. Stephansdom in Wien.

nischen, weiter arabischen Einfluß hin; ebenso haben die Doppelarkaden in den Höfen der Ordensschlösser (Heilsberg) einen südlichen Ursprung. Bestimmend wirkt auch das Muster einer besonders angesehenen Kirche. Solches gilt z. B. von der seit 1276 im Bau begriffenen Marienkirche zu Lübeck (Abb. 456). Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem mit Zusammenziehung des Kapellenkranzes und des Chorumganges unter

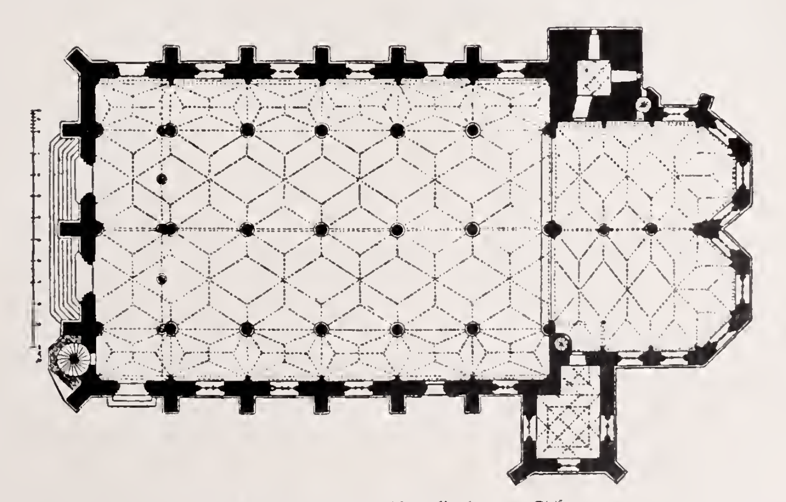


443. Turm der Pfarrkirche in Bozen.

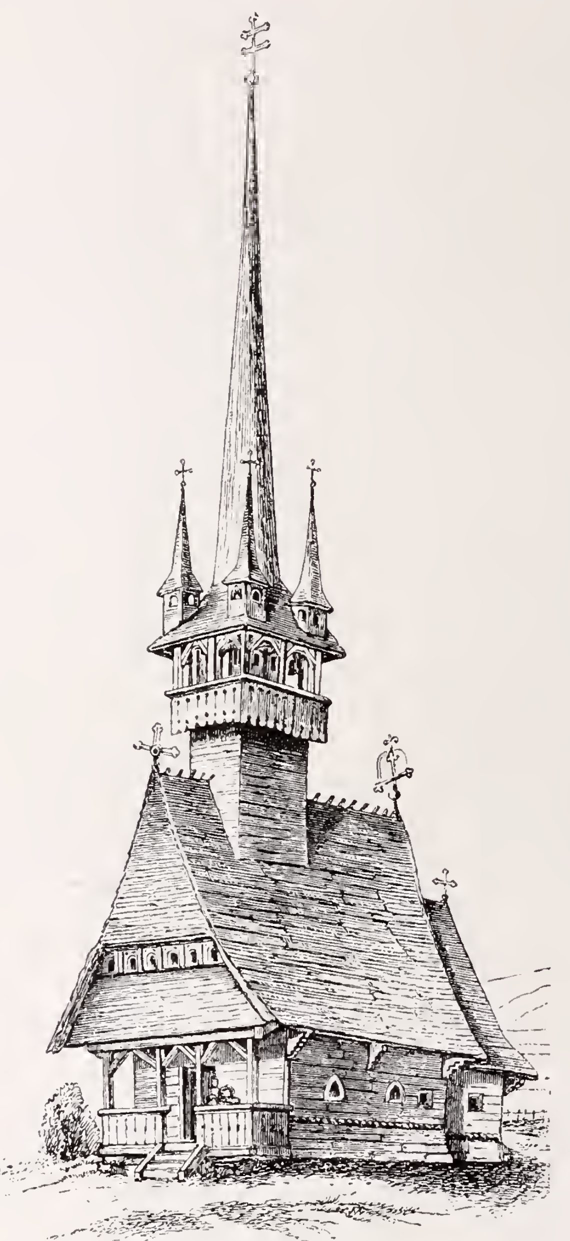
einem gemeinsamen Wölbungsschlußstein fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Türme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Fächer- und Palmenwölbung der 1310 vollendeten Briefkapelle ist eine der hervorragendsten Leistungen der Backsteintechnik. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach dem sich die Baumeister der deutschen Küstenlande bildeten. Ihre Anschauungen bestimmten auch die Bautätigkeit Breslaus und Krakaus. Die gotischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber; Züge des gotischen Stiles vererben sich auch auf Schöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die man gemeinhin als Produkte der Renaissance bezeichnet. Ebenso vermischen sich öfter als sonst die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur; die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

Die skandinavischen Länder. Die Bautätigkeit der skandinavischen Länder entwickelte sich unter englischen, norddeutschen und französischen Einflüssen. Englische Frühgotik bestimmte den Bau des Olafoktogons und des langgestreckten Chors im Dom zu Drontheim, der mit seiner das Langhaus abschließenden zweitürmigen Westfront und mit fünf Portalen zu den stattlichsten Kathedralen des 13. Jahrhunderts zählte. Denselben Stilanschauungen folgten der nach 1272 entstandene Domchor in Stavanger und der Umbau mancher norwegischer Kirchen, die im 13. und 14. Jahrhundert gern den langgestreckten, geradlinigen Chorschluß wählten. Ihnen näherte sich der um 1300 umgebaute Chor des Doms zu Skara, der wieder für mittelschwedische Kirchen vorbildlich wurde. Vom norddeutschen Backsteinbau wurden die Kirchen Schwedens und Dänemarks abhängig, die bald geradlinigen, bald dreiseitigen Chorschluß erhielten. Ersterer begegnet beim Dome in Aarhus, letzterer in Verbindung mit einem Umgange bei der Frauenkirche in Helsingborg. Die zweischiffige Querhausanlage der Peterskirche in Malmö, deren Chor mit reduziertem Kapellenkranz auf lübeckische Vorbilder hindeutet, verwertet eine Anordnungseigenheit der Zisterzienserkirche in Doberan. Schwedens größter Backsteinbau ist der 1287 von Etienne de Bonneuil begonnene Dom zu Upsala (Abb. 457); sein Chorumgang und Kapellenkranz entsprechen französischer Anordnung, andere Einzelheiten weisen auf Brügge und Lübeck zurück. Nach dem Vorbilde der Sainte Chapelle in Paris errichtete man die Apostelkirche in Bergen. Auf Gotland wurde das Hallensystem schon früh Regel; doch gelangte eigentlich nur in Wisby, dessen Katharinenkirche der schönste Kirchenbau Gotlands ist, die Gotik zur vollen Entwicklung. Zweischiffige Anlagen, zu denen die Georgskirche in Wisby zählt, verwenden oft platten Chorschluß. Die gotländischen Kirchen, die das Querhaus ganz fallen ließen, liebten die Anordnung vieler Portale; an ihren Kapitellen erscheint ab und zu noch im 13. Jahrhundert das englisch-normännische

444. Münster zu Ulm. Südliche Seitenschiffe.



445. Grundriß der Pfarrkirche zu Schwaz.



446. Holzkirche in Vörösmart.

Faltenmotiv. Gotländische Formensprache beherrscht das Südportal des Doms in Linköping, dessen Chor im 15. Jahrhundert vom Meister Gerlach von Köln umgebaut wurde. Der Einfluß gotländischer Kunst erstreckte sich frühe nach Estland und Livland. Der basilikale Dom zu Åbo und die Backsteinhallenkirche zu Hattula in Finnland reihen sich der skandinavischen, beziehungsweise norddeutschen Denkmälergruppe an.

Klosteranlagen in Mittel- und Nord-Europa. Der vornehmste und wichtigste Gegenstand mittelalterlicher Bautätigkeit ist die Kirche. Doch wird namentlich in der gotischen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erst dann das richtige Bild vom Bauleben im Mittelalter, wenn man nebst den Kirchen auch die Klöster und Burgen, die Rathäuser und Zunfthäuser, die Stadttore und Stadttürme zur Betrachtung heranzieht.

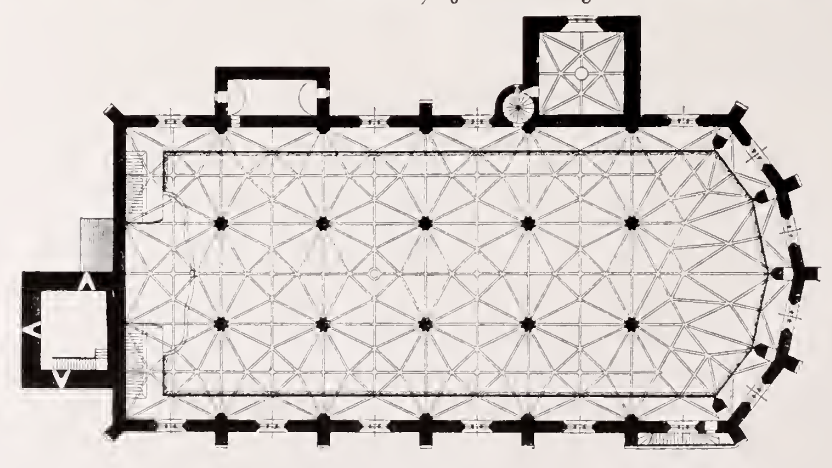
Das goldene Zeitalter des Klosterbaues war vorüber, als der gotische Stil aufkam. Die seit dem 13. Jahrhundert in den Städten errichteten Klöster der Bettel- und Predigermönche (Franziskaner, Dominikaner) haben seltener künstlerische Bedeutung. Im Sinne der Zisterziensergepflogenheit behandelten diese Mönche das Äußere ihrer auf reichen Turmschmuck verzichtenden Kirchen ziemlich nüchtern und einfach, ließen das Querhaus fallen und strebten die Schaffung großer Predigträume an. Beachtenswerte Schöpfungen beider Orden erhielten sich in Basel, Konstanz, Köln, Straßburg, Eßlingen, Regensburg, Erfurt, Iglau, Budweis, Krakau. Sie wurden größtenteils von Bauhandwerkern der Städte errichtet, in deren Mauern das Kloster lag. Trotz der Beschränkung auf das unbedingt Notwendige gewann die durch Franziskaner und Dominikaner geförderte Bautätigkeit namentlich in Deutschland bestimmenden Einfluß auf die Kirchenanlagen der Städte. Die französischen Dominikaner erreichten in zweischiffigen Hallenkirchen (Jakobinerkirche in Agen und Toulouse) reizvolle Wirkungen. Wie ausgedehnt und stattlich erscheinen gegen die Klöster der Bettel- und Predigermönche die Abteien der älteren grundbesitzenden Orden, der Benediktiner und Zisterzienser, die vom 10. bis in das 12. Jahrhundert so zahlreich errichtet wurden. Diese Klöster, ursprünglich in der Weise der Königshöfe angelegt, umspannen eine große Bodenfläche, bargen innerhalb ihrer Mauern mannigfache Häuser, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Not-



417. Das Innere des Prager Domchors.

durft und zur bequemeren Ausstattung des Lebens bedarf; sie sind dem Kern städtischer Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künstlerisch geschmückte Räume. Das Kloster, meist an der Südseite der Kirche angelegt, stößt mit der letzteren unmittelbar zusammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Klosterhof, oft mit einem Brunnen geschmückt, von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an die sich die inneren Klosterräume, das Kapitelhaus oder die Beratungsstube, die Wohn- und Schlafsäle (Dormitorien), der Speisesaal (Refektorium) anschlossen. Im weiteren Umkreise erhoben sich, gleichsam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche Wirtschaftszwecken und dem Handwerksbetrieb dienten; weiter die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, der wegen seiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Klausur seinen Sitz aufschlug. Im Laufe der Jahrhunderte sind die alten Klosterbauten teils ganz zerstört, teils (in den katholisch gebliebenen Ländern) durch neue Anlagen ersetzt worden, so daß sich nur wenige Klöster unversehrt bis auf unsere Tage erhalten haben. Nur durch alte Ansichten erfahren wir Näheres über die glänzenden Klosteranlagen der Cluniazenser und Zisterzienser in Frankreich. Für die reiche Kunstpflege in englischen Domstiften zeugen spätgotische Kapitelhäuser in Salisbury oder Lincoln.

448. Barbarakirche zu Kuttenberg.



449. Grundriß der Wolfgangskirche in Schneeberg.

Auf deutschem Boden können wir wenigstens noch mehrfach alte Kreuzgänge mit reicher künstlerischer Ausstattung (Heiligenkreuz und Klosterneuburg bei Wien und andere) bewundern. Ziemlich vollständig erhalten und als Beispiele mittelalterlicher Klosteranlagen lehrreich sind die Baulichkeiten der Abteien Maulbronn (Abb. 458) und Bebenhausen in Schwaben, Hohenfurt in Böhmen und der Zisterzienserklöster Pelplin und Oliva in Westpreußen. Die nordfranzösischen Anlagen Longpont, Châlis und Ourscamp mit seinem berühmten Krankensaale erlangten für Altenberg Vorbildlichkeit. Doberan und Dargun hielten die an der Lübecker Marienkirche und am Lübecker Dom gewählte Verbindungsweise von Chorumgang und Kapellenkranz fest; vornehme Frühgotik bieten die stattlichen Überreste von Chorin und Hude und die großartige Zisterzienserkirche in Ebrach.

Im skandinavischen Gebiete übernahm der von der heil. Brigitta gestiftete, 1370 vom Papst bestätigte Orden die Aufgaben der Franziskaner und Dominikaner. Die nach Angaben der Ordensstifterin 1388 bis 1430 ausgeführte Klosterkirche zu Wadstena in Schweden, eine dreischiffige Hallenanlage (Abb. 459), wurde mit ihrer Anordnung zweier Chöre — für Mönche und Nonnen —, mit den Beichtzellen und Emporen für andere Brigittinerklöster vorbildlich, so für Reval, Danzig und für Gnadenberg in Bayern.



450. St. Severi in Erfurt.

Wie eine trotzige Burg präsentiert sich die hoch am Meeresstrande emporstrebende Abtei Mont Saint Michel, in der ein prächtig gewölbter Saal (Abb. 460) aus der Zeit Philipp Augusts und der säulengetragene Kreuzgang vorzügliche Schöpfungen normännischer Baukunst darstellen.

Eine merkwürdig späte Gruppe gotischer Klosterkirchen sind die Jesuitenkirchen. Mit einem gewissen Feingefühl verstanden es diese Ordensmänner, sich in bestimmten Fällen der tonangebenden landesüblichen oder örtlichen Architektur, in Belgien, Deutschland und Spanien, geschickt anzupassen und für eine gegen die zur Erbauungszeit sonst führenden Kunstanschauungen immerhin stattlich zu nennende Anzahl ihrer Kirchen die Formen der Gotik zu verwenden. Am 2. April 1601 wurde der Grundstein zu der drei-

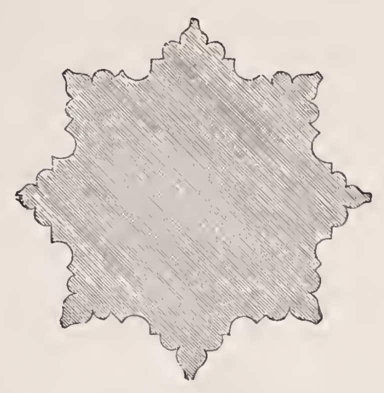


451. Inneres der Kirche Maria zur Wiese in Soest.

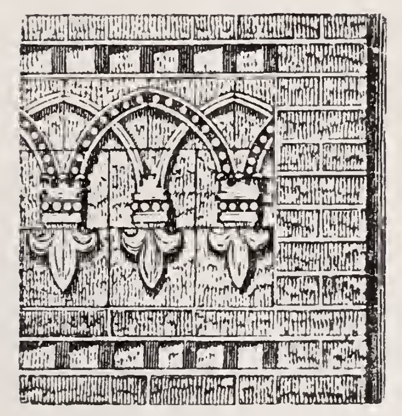
schiffigen Hallenkirche des Jesuitenkollegs zu Tournai (Abb. 461) gelegt, deren Äußeres in der Strebepfeileranordnung und in den Maßwerkfenstern noch ganz den Geist der Gotik atmet. Der 1613 bis 1621 vollendete Luxemburger Bau bietet ein merkwürdiges Zusammenziehen des Chorumganges und Kapellenkranzes, wahrt in den Kreuzrippengewölben der dreischiffigen Hallenanlage (Abb. 462) durchaus die Prinzipien gotischen Gewölbebaues, die auch in den Sterngewölben der Kapellen sich behaupten, und bringt alle drei Schiffe wieder unter ein Dach. Ein überaus beachtenswerter Bau dieser Gruppe ist auch die von 1618—1629 erbaute Jesuitenkirche in Köln (Abb. 463) mit schlanken Pfeilern und Netzgewölben, die noch volle Kenntnis der gotisch-konstruktiven Elemente verraten.

Synagogenbau. Der Synagogenbau des Mittelalters scheint mit Vorliebe die Zweischiffigkeit der Anlage festgehalten zu haben. Sie begegnet bei der um die Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzbaren Synagoge in Worms und mit der gleichen Zahl der Wölbungsstützen und Wölbungsjoche auch bei der 1338—1350 neu instandgesetzten weltberühmten Alt-Neusynagoge in Prag, deren Baugedanke von der ehemaligen Regensburger Synagoge beeinflußt gewesen sein dürfte (Abb. 464). Und selbst die alte Krakauer Synagoge am Kasimir aus dem 13. Jahrhundert ist wieder ein oblonger zweischiffiger Saal mit sechs, von zwei schlanken Pfeilern getragenen Kreuzgewölben.

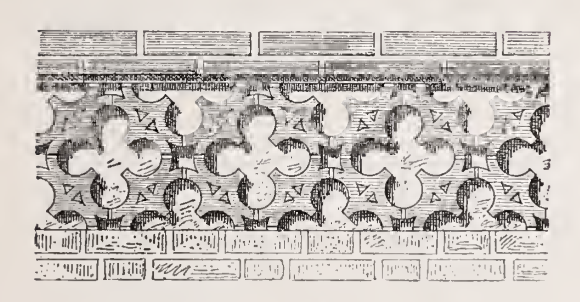
Besonderheiten in der italienischen Gotik. Im Laufe des 13. Jahrhunderts überflutete auch den italienischen Boden die neue Kunstströmung der gotischen Architektur. Wenn die Formen, in die sich der gotische Stil im Norden kleidet, allein wahr und richtig sind, dann hat man freilich Mühe, diesen Stil auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigsten Elemente der Gotik, wie die Mannigfaltigkeit der Maßwerkbildungen, das kunstreiche Strebesystem, die enge Verknüpfung der Türme mit dem Kirchenkörper, der strenge Zusammenhang zwischen Gewölberippen und Diensten, zwischen Fassadengliederung und Innengestaltung.



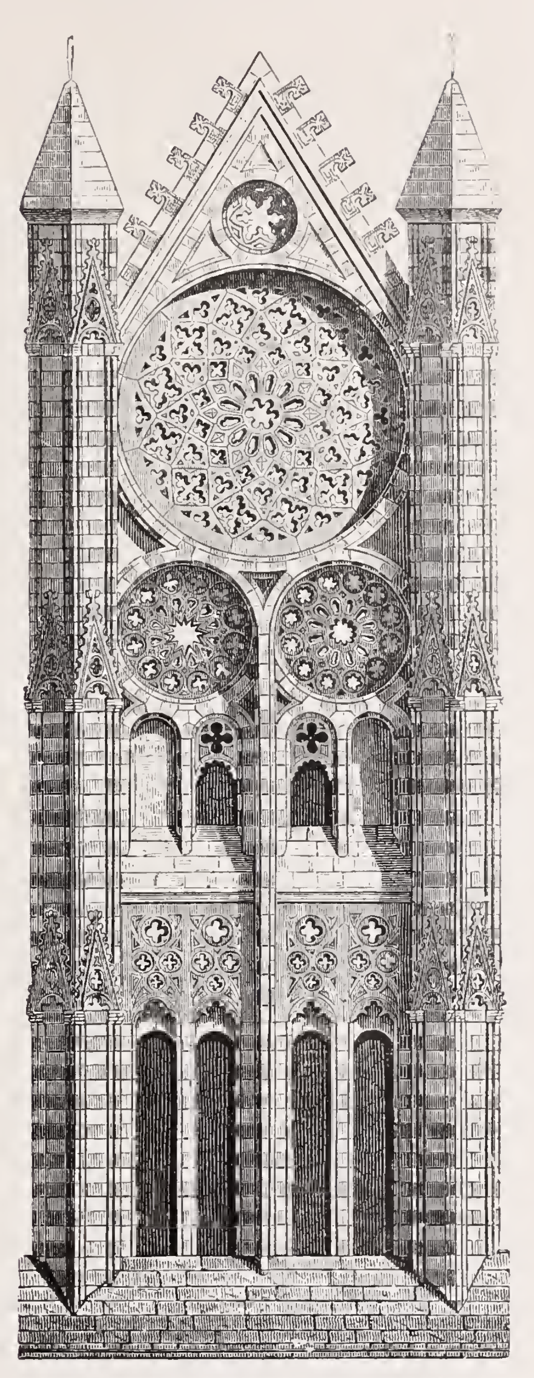
452. Grundriß eines Pfeilers der Jakobskirche zu Rostock.



453. Fries von der Dominikanerkirche zu Krakau.



454. Fries vom Kroepelinertor in Rostock.



455. Von der Katharinenkirche zu Brandenburg.

Dagegen machen sich in der nach Weit- und Schönräumigkeit strebenden italienischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts Züge geltend, die mit dem überlieferten Wesen der Gotik wenig gemein haben, so die Maßverhältnisse zwischen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für Flächendekoration und einfachere polygone Pfeilerbildung, die das Achteck als Grundform und zwei Knospenreihen als Kapitellschmuck bevorzugt. Dennoch muß ein großer Aufschwung der italienischen Architektur im Zeitalter der Gotik zugestanden und ihr Einfluß auf die Phantasie der italienischen Baukünstler anerkannt werden. Die Aufnahme und Verwendung der



456. Marienkirche zu Lübeck.

neuen Stilformen wurden dadurch ungemein begünstigt, daß die in mächtigem Aufblühen begriffenen Städte ihren Stolz in großartige Bauunternehmungen setzten. Die alten städtischen Kirchen erschienen alle zu klein und mußten erneuert werden. Kommunalpaläste, Hallen stiegen rasch in die Höhe; auch in einzelnen emporgekommenen städtischen Geschlechtern regte sich die Baulust. Dazu kam, daß im 13. Jahrhundert die volkstümlichen Mönchsorden der Heiligen Franziskus und Dominikus in allen Städten Niederlassungen gründeten, und, von

begeisterter Zustimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten.

Frühgotische Ordensbauten in Italien. Im Dienste mehrerer Orden bürgerte sich die gotische Architektur in Italien ein. Die erste Bekanntschaft mit ihr hatte allerdings schon der — in Italien übrigens wenig beliebte — Zisterzienserorden vermittelt. Wenn auch Chiaravalle bei Mailand (1221 geweiht) noch am lombardischen System festhielt, näherte sich das 1172 gestiftete Chiaravalle bei Ancona, dessen Backsteinmaterial und Einzelformen lombardischem Baubrauche entsprechen, sowie die in den Abruzzen gelegene Kirche Sta. Maria d'Arbona in der Konstruktion und in der Spitzbogenverwendung bereits burgundisch-zisterziensischer Frühgotik. Sie kam zur vollen Geltung bei zwei Zisterzienserbauten im südlichen Kirchenstaate, Fossanova und dem mit Pontigny sich innig berührenden Casamari, 1208 und 1217 geweiht, die ersten ausgesprochen gotischen Kirchen Italiens. Auch die stattliche Anlage von S. Andrea in Vercelli (Abb. 465), mit der die Pariser Kanoniker von St. Viktor mehr Anschauungen der Isle de France einführten, gewann ebensowenig weiteren bestimmenden Einfluß wie die Bauten Neapels, wo die provenzalische Gotik seit den Tagen Karls von Anjou unbestrittene Geltung hatte. Zu vollem Siege verhalfen der Gotik erst die Bettel- und Predigermönche, deren Anlagen sich zunächst einfachen Zisterziensertypen anschlossen. Die Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi, bald nach 1228 unter der Leitung eines Italieners, Filippo di Campello, begonnen und 1253 vollendet, steht mit an der Spitze der gotischen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gotische Stil im Gefolge des Franziskaner- und Dominikanerordens bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen: S. Maria ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Francesco in Bologna, wo das gebundene System sich mit dem Chorschema von Clairvaux und Pontigny verband (Abb. 466), S. Croce (Franziskaner, Abb. 467) und S. Maria Novella (Dominikaner) in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom sind ebenso viele lokale Abwandlungen italienischer Gotik. Während in dem das Backsteinmaterial bevorzugenden Oberitalien sich lange romanische Nachklänge behaupteten, wurde im toskanischen Gebiete der Wechsel des farbigen Marmors beliebt; die



457. Der Dom in Upsala.

römische Schule verwendete hauptsächlich Haustein. Die Verschiedenheit des Materiales beeinflußte namentlich den Aufbau und die Dekoration der Fenster (Abb. 468a und b).

Der Umstand, daß zunächst Klosterkirchen errichtet wurden, übte gewiß Einfluß auf die Entwicklung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Kultus gestellt worden. Die Rücksicht auf sie bestimmte die Anlage. Es galt zunächst weite Räume zu schaffen, daher die Vorliebe für einschiffige Anlagen. Aber selbst



458. Abtei Maulbronn aus der Vogelperspektive.

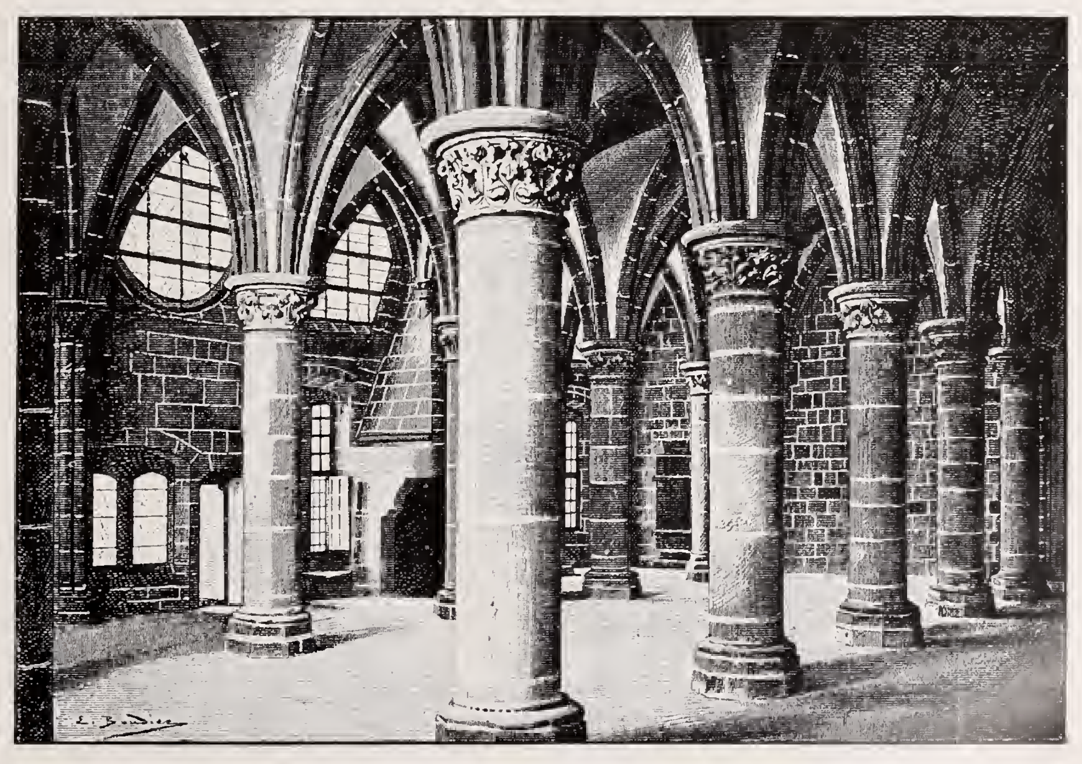
wenn man an der überlieferten Form des Langhauses festhielt, wurden Mittelschiff und Seitenschiffe nicht so scharf wie früher gesondert. Jenes wurde nicht mehr so ausschließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet; sogar die Wölbung wurde ihm zuweilen entzogen, die Holzdecke und offener Dachstuhl besonders in Pisa, Siena und Florenz wieder zu Ehren gebracht (Abb. 467). Reiche Entfaltung des Chores schien überflüssig. Dagegen empfahl sich, um dauernder Gunst der Familien sicher zu sein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatstiftungen. Sie wurden meistens nach dem Muster der Zisterzienserkirchen an der Ostseite des breiten Kreuzschiffes errichtet. Stattliche Turmbauten kannten selbst die nordischen Klosterkirchen in der gotischen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klosterkirchen zuerst die gotischen Formen schaute, so vermißte es selbst bei späteren Kathedralbauten die im Norden



459. Inneres der Klosterkirche zu Wadstena.

mit der Fassade untrennbar verbundenen Türme nicht, zumal da die Tradition es an die Abrückung der Glockentürme von den Kirchen gewöhnt hatte.

Die großen Dome der italienischen Gotik. Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten



460. Saal des Klosters Mont St. Michel.



461 Fassade der ehemaligen Jesuitenkirche in Tournai.

Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (Abb. 469), wurde am Ende des 13. Jahrhunderts (1296)

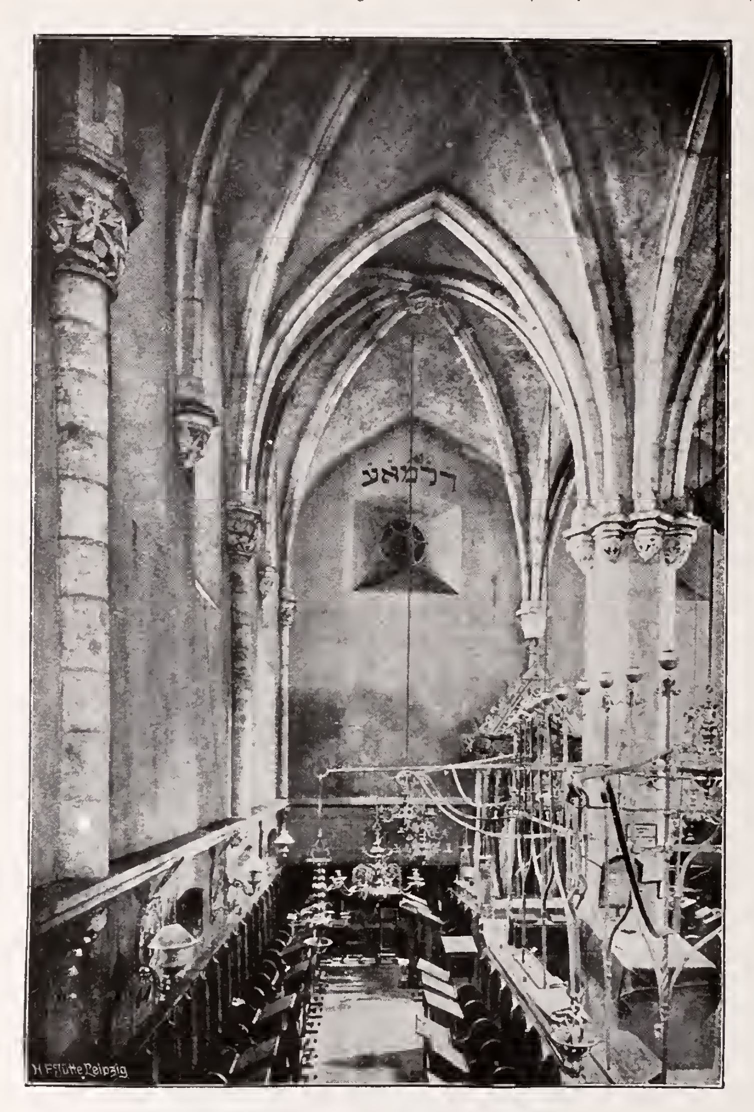


462. Inneres der Jesuitenkirche in Luxemburg.



463. Inneres der Jesuitenkirche in Köln.

begonnen. Arnolfo di Cambio (1232—1301) wird als erster Werkmeister bezeichnet; doch sind von seinem Wirken nur geringe Reste in dem gegenwärtigen Bau nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrhunderts die Anlage gründliche Änderungen erfuhr. Bereits Giotto, der große Maler, der 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, schob zwischen die Strebepfeiler zur Verstärkung des Widerlagers Zwischenpfeiler ein. Noch durchgreifendere Änderungen des Planes erfolgten, als 1357 eine Baukommission zusammentrat, um über den Fortbau zu beraten. Neben Francesco Talenti saßen in ihr Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione und Neri di Fioravante. Ihren Ratschlägen dankt der Dom die gegenwärtige Gestalt; nach ihrem Gutachten wurden die Gewölbejoche erweitert, der achtseitige Chor angelegt, die Kuppel begonnen, der Kirche die gewaltige Größe und Weite verliehen, wodurch sie in der älteren italienischen Kunst einzig dasteht. Welche Form der Florentiner Dom in der Phantasie der Zeitgenossen nach dem Zusammentritt der Kommission angenommen hatte, darüber belehrt uns ein gern auf den Dom bezogenes Fresko aus der Zeit von 1368—1370. Das dreischiffige Langhaus besteht aus vier Gewölbejochen mit überaus weiten Pfeiler-



464. Das Innere der Alt-Neusynagoge in Prag.

abständen. Die Höhe des Mittelschiffes ist fast gleich wie beim Kölner Dom, nahe an 43 m, wirkt aber nicht in gleichem Maße wie dort, was sich aus der ungewöhnlichen Breite des Mittelschiffes (nahe an 17 m), der Durchschneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, sowie aus der Anordnung von Rundfenstern erklärt. An das Langhaus stößt ein achtseitiger Kuppelraum, der von drei aus dem Achteck konstruierten Apsiden umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langsam fortschreitend, wurde erst im 15. Jahrhundert unter Einfluß neuer Kunstanschauungen durch Filippo Brunelleschi kräftig in Angriff genommen und 1434 bis auf die Laterne vollendet. Die Außenmauern des Domes schmückt Täfelwerk, aus weißem und schwarzem Marmor zusammengesetzt und zwischen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Der Glockenturm neben dem Dome (vgl. Bd. III, Abb. 40), von Giotto begonnen, steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerken empor. Die äußere Gliederung erscheint jener am Dome verwandt, als Abschluß war ursprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der Glockenturm bildeten eine wichtige Schule für die Florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und danken ihrem schon vielfach von neuen Anschauungen durchdrungenen plastischen Schmucke zu nicht geringem Teile ihre Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (Abb. 470) belehrt uns nicht allein über den Ehrgeiz der Sieneser Bürgerschaft, sondern auch über mannigfache Schwankungen, die im Laufe der Bauzeit (seit 1229) in Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen, ursprünglich als Querschiff gedachten Langhauses, das noch vor 1260 eingewölbt war, sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie zeigen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gotischen Charakter stärker ausgeprägt als die gleichen Glieder im Florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechselnden schwarzen und weißen Marmorstreifen geht dagegen auf alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über dem eine zwölfseitige

465. S. Andrea in Vercelli.

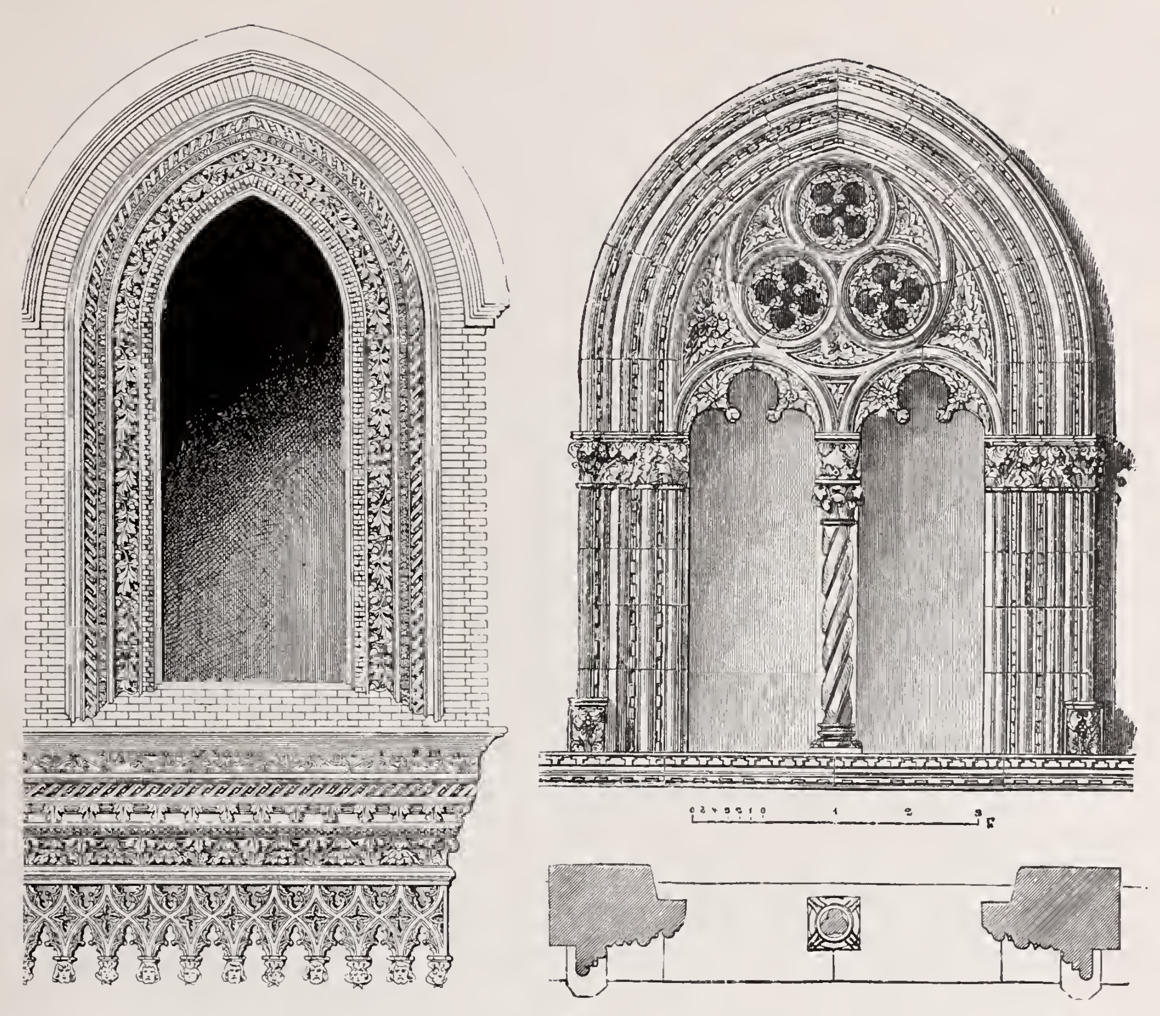


466. S. Francesco in Bologna.



467. S. Croce in Florenz.

Kuppel 1264 vollendet wurde. Der dreischiffige Chor schließt geradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck entfaltet die Fassade, in der Regel dem 1284—1298 als Dombaumeister tätigen Giovanni Pisano, dem Sohne des berühmten Bildhauers Nicolò, zugeschrieben, doch erst im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts — vielleicht nach seinem Entwurfe — vollendet. Drei Portale, in Rundbogen geschlossen, durch schmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Geschoß, darüber in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Türmen krönen die Fassade, eine Prachtleistung dekorativer Plastik. Sie steht an architektonischer Logik hinter der älteren Fassade von Orvieto zurück, täuscht aber darüber meisterhaft durch Reichtum und Abwechslung der Zierdetails sowie die Farbenpracht ihres Materials und der allerdings einer späteren Zeit entstammenden Mosaiken hinweg. 1339 faßte man den Plan, den nahezu 90 m sich erstreckenden Sieneser Dom als Querhaus in einen Neubau einzubeziehen, für den wahrscheinlich der in Diensten des Königs Robert von Neapel stehende Lando di Pietro den heute noch in der Domopera aufbewahrten, großartigen Plan lieferte. Das Unternehmen kam nach der Pest von 1348 ins Stocken und wurde, nachdem infolge mangelhafter Fundamentierung der größte Teil des eben Aufgeführten wieder niedergerissen war, ganz eingestellt. Der als Ruine emporragende Überrest läßt immer noch erkennen, daß hier einst das schönste gotische Bauwerk Italiens erstehen sollte. Im Geiste seines Entwurfes hält sich die stattliche Fassade der Taufkirche S. Giovanni, die als Domkrypta geplant war; sie wurde von Giacomo di Mino del Pelliciajo vollendet.



468 a. Ital.-got. Fensterbildung in Backstein. 468 b. Italienisch-gotische Fensterbildung in Haustein.

In ähnlicher Weise ist die von dem Sienesen Lorenzo Maitani († 1330) stammende Fassade des Domes von Orvieto (Abb. 471) behandelt. Der Dom wurde von Sieneser Baumeistern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der Fassade trugen außer Mosaikkünstlern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, die im 14. Jahrhundert die Wandungen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltschöpfung bis zum Jüngsten Gericht versinnlichend, bedeckten.

Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronino in Bologna alle anderen gotischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde am 20. Juni 1390 von einem Meister Antonius begonnen, und beschäftigte noch spät im 16. Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde. Zur Ausführung gelangte nur das genial und kühn gewölbte Langhaus, das mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfang des Querschiffes abschließt. Die Anordnung des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, sowie die Pfeilergliederung im Innern erinnern an jene im Florentiner Dom. Auf den unteren im Grundriß kreuzförmigen, die Spitzbogenarkade tragenden Pfeiler ist ein ähnlich profilierter Pilaster gestellt, von dem die Gewölberippen ausgehen (Abb. 472). Die Oberwand wird durch einfache Rundfenster belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, teil-



469. Dom zu Florenz.

weise im 14. Jahrhundert umgebaut und erneuert, größere Annäherung an die nordische Gotik, daß über den zwar rundbogigen Arkaden sich ein Triforium hinzieht; ebenso ist das Kreisfenster mit Maßwerk gefüllt (Fig. 473).



470. Dom zu Siena.



471. Stirnseite des Doms zu Orvieto.

Den weitesten Ruhm unter den gotischen Kirchen Oberitaliens genießt der Dom zu Mailand (Abb. 474). Giovan Galeazzo Visconti wollte damit seiner Herrschaft ein großartiges Denkmal setzen. Begonnen wurde der Bau 1386 von Simone da Orsenigo, von 1400—1447 stand er unter der Leitung von Filippo degli Organi. Außerdem halfen noch Baumeister der mannigfachsten Schulen und aus den verschiedensten Ländern, außer Italienern auch Franzosen und Deutsche (Ulrich von Ensingen, Heinrich von Gmünd 1391) mit Rat und Tat bei dem Baue. Es scheint eine gewisse Ratlosigkeit in Mailand geherrscht zu haben, wohl erklärlich durch die späte Zeit, in der bereits das echte gotische Stilgefühl im Schwinden begriffen war, und durch die starken Abweichungen von der in Italien sonst herrschenden Gotik. Die Anlage des Mailänder Domes entspricht der Weise nordischer Kathedralen. An ein fünfschiffiges Langhaus schließen sich das dreischiffige Querhaus und der Chor mit dem Umgange an. Eigentümlich ist die Abstufung der Höhe der Seitenschiffe, so daß das Mittelschiff nur wenig über die beiden inneren Seitenschiffe emporragt.



472. S. Petronio in Bologna.

Auf den Laien üben nächst den mächtigen Dimensionen die Marmorverschwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigsten Eindruck und verleiten ihn leicht, den künstlerischen Wert des Baues zu überschätzen. Denselben Bauherrn wie der Mailänder Dom dankt auch die 1396 begonnene Kirche der Certosa bei Pavia ihre Entstehung. In der großräumigen Anlage, deren Einzelheiten Analogien zu den Domen in Florenz und Bologna, sowie zu Sta. Anastasia in Verona oder Santa Maria del Carmine in Pavia bieten, verband Bernardo da Venezia altlombardische Überlieferung der so charakteristischen Zwerggalerien und mittelalterliche Gotik. Den Gedanken hochgewölbter Kreuzgangshallen verwertete Giovanni Pisano für den unvergleichlichen Bau des Camposanto in Pisa (1278—1283), für dessen Bestattungsraum Bischof Ubaldo (1188—1200) auf 53 Schiffen Erde aus dem heiligen Lande hatte bringen lassen. Die hohen vierfelderigen Maßwerkfenster, deren Motive im Triforium des Doms zu Lucca teilweise wieder begegnen, sind überaus edel und ruhig behandelt (Abb. 475).

Besonderheiten der Gotik in Spanien. Auch auf der pyrenäischen Halbinsel finden wir bedeutende gotische Bauten. Sie wurden vielfach durch fremde Einflüsse, anfangs zumeist nordfranzösische, vereinzelt im 15. Jahrhundert auch deutsche und niederländische, geschaffen, obzwar in mannigfachen Zügen die heimische Eigenart, die südliche Natur hervortritt. Zu den Eigentümlichkeiten der Gotik in Spanien gehören die fast gleiche Höhe der Schiffe, Kuppelanlagen über der Vierung, geringe Ausbildung der Fensterarchitektur und die damit zusammenhängende spärliche Lichtführung, Aufnahme maurischer Ornamente und Bogenformen, auch der Stalaktitendecken, in die gotische Architektur. Die Hinausschiebung der Chorstühle ins Langhaus und ihre besondere schrankengangartige Verbindung mit der als Altarraum verwendeten Capilla mayor behindern in ihrer Geschlossenheit als eine Art Kirche in der Kirche die Raumübersicht und werden nächst den die Langhausseiten umsäumenden Kapellenreihen zu Sonderkennzeichen spanischer Kathedralen, denen auch der oft bis zum Gewölbescheitel aufsteigende Altaraufsatz des Retablo zuzählt.



473. Dom zu Lucca.

Der Kathedralenbau nach französischen Vorbildern. Bei den großen spanischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts fand das bereits vollständig ausgereifte System des französischen Kirchenbaues in erster Linie Berücksichtigung. Chorumgang und Kapellenkranz begegnen in Burgos, Toledo und Leon. In der Fassaden- und Turmbildung nähert sich die 1221 vom Bischof Moritz begonnene Kathedrale zu Burgos, an deren imposanter Vierungskuppel (Abb. 476) die statt der Dienste verwendeten kleinen Säulen das Herandrängen von Renaissanceeinzelheiten erkennen lassen, der Auffassung deutscher Gotik. Dies erklärt sich daraus, daß Johann von Köln, der 1454 auch die Kirche der Karthause Miraflores bei Burgos erbaute, von 1442 bis 1458 mit dem Aufbau der beiden Fassadentürme der Kathedrale in Burgos (Abb. 477) betraut war. Die Verdoppelung des Chorumganges und die Fünfschiffigkeit der Anlage bei der 1227 in Angriff genommenen Kathedrale in Toledo haben Anordnungen wie von Notre Dame in Paris, in Bourges, in Le Mans oder Chartres zu Vorbildern. Auf der ganzen Höhe jener Ausreifung französischer Baugedanken, welche die Kathedralen von



474. Dom zu Mailand (Chorseite).

Amiens und Reims verkörpern, steht die auch zur völligen Auflösung der Wandflächen übergehende Kathedrale in Leon (Abb. 478), während die Choranlage in Barcelona sich mit jener der Kathedrale von Narbonne innig berührt.

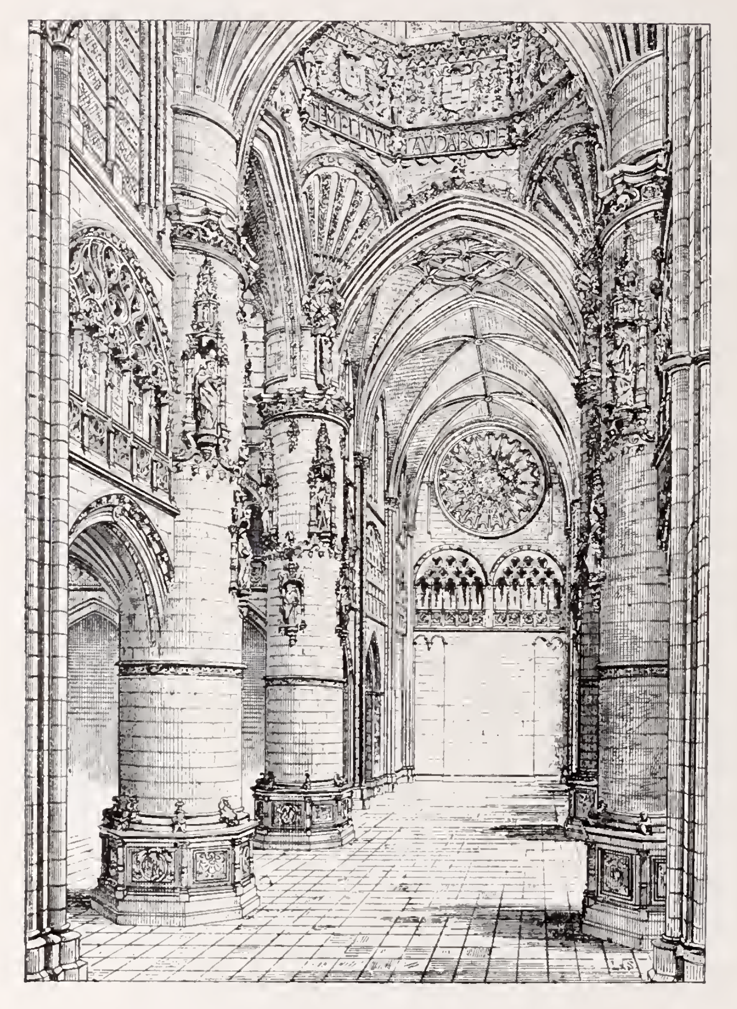
Anlage der Kapellenreihen. Die Vorliebe mancher spanischer Kirchenbauten für die Anlage zahlreicher Kapellen, die wie in Albi oder S. Petronio zu Bologna die Langhausentwicklung begleiten, entstammt gleichfalls fremdländischen Einflüssen. Sie begegnet, abgesehen von den Kathedralen in Toledo und Barcelona, in welcher Stadt die Kapellenzahl der Kirche Santa Maria del Mar auf 38 steigt, in der Kollegiatkirche in Manresa und in der mit letzterer an kühner Spannung der Schiffswölbung wetteifernden Kathedrale in Gerona. Bei dieser schließen sich die Kapellen an alle drei Umfassungswände des dem dreischiffigen Chor vorgelegten einschiffigen Langhauses aufs innigste an. Selbst in den weiträumigen, meist symmetrisch angelegten Kreuzgängen, die neben den großen Kathedralen Spaniens errichtet wurden und an Schönheit der Ausführung mit den hervorragendsten Kreuzgangsanlagen Mitteleuropas wetteifern, fanden die Kapellenreihen Aufnahme; so in dem 1448 vollendeten Kreuzgang neben der Kathedrale in Barcelona, in dem drei Flügel für die Erbauung sechsseitiger Kapellen benützt wurden. Das reichgezierte Brunnenhaus dieses mit ganz erstaunlicher Schmuckfülle bedachten Kreuzganges ist ein wahres Kabinettsstück seiner Art (Abb. 479).



475. Das Innere des Camposanto in Pisa.

Es kann durchaus nicht befremden, daß Baugedanken, die an den spanischen Kathedralen in einer mit den größten gotischen Kirchenbauten wetteifernden Mächtigkeit in Erscheinung traten und den Sieg des Christentums über seine Widersacher imponierend zum Ausdruck brachten, gerade auf spanischem Boden, wo die Überlieferung der Kirche selbst im Reformationszeitalter ungeschwächt fortlebte, durch mehrere Jahrhunderte ihre Geltung behaupteten. Sie bestimmten Chorumgang und Kapellenkranz noch bei der 1521 von Enrique de Egas entworfenen und seit 1528 von Diego de Siloë fortgeführten Kathedrale in Granada, deren ältere königliche Kapelle überaus edle und feine gotische Formen zeigt, und bei der Kathedrale in Segovia. An diesem 1522 begonnenen Bau, der das letzte stilkräftige Bekenntnis spanischer Gotik darstellt, behielt Juan Gil de Ontañon die Kapellenreihe des Langhauses gleichfalls bei.

Hallenanlagen. Die Verhältnisse des Landes, dessen Norden allmählich zur reinen Hallenanlage überging, ergaben im Laufe der Zeit von selbst eine Berührung des Kathedralenbaues mit den maurischen Gepflogenheiten der rechteckigen, durch Säulenreihen in Schiffe geteilten Moscheeanlage. So entstand in der Mitte und im Süden Spaniens ein sehr breiter, fünf- oder siebenschiffiger Typus, der sich in dem vereinfachten Aufbau zwischen Basilika und Hallenkirche hielt und das Querhaus über die seitliche Fluchtlinie nicht vorspringen ließ. Er gelangte in monumentaler Weise zu baukünstlerischer Gestaltung in der 1403—1506 errichteten Kathedrale von Sevilla, deren Grundrißrechteck vier Reihen von je acht Säulen teilen, während vierundzwanzig Kapellen das Langhaus umziehen (Abb. 480). Nach dem Entwurfe des Ant. Egas und Alfonso Rodriguez, der Dombaumeister in Toledo und Sevilla, wählte Juan Gil de Ontañon eine ähnliche Grundrißlösung in Verbindung mit Kapellenreihen an den Lang-



476. Querschiff der Kathedrale von Burgos.

hausseiten für die fünfschiffige Kathedrale in Salamanca, bei der er zwar das Strebebogensystem noch kräftig ausbildete, aber auf das Triforium verzichtete.

Dekorationskunst der spanischen Bauten. Die spanischen Kirchenbauten zeichnen sich wiederholt durch schier unerschöpflichen Reichtum an Dekorationseinzelheiten aus, in denen bald mehr, bald weniger die Schmuckfreude der Mauren nachklingt, bald wieder fremdländische (zunächst französische) Einflüsse zutage treten, bis aus beiden eine mehr landesübliche Behandlungsweise sich herausbildete. Auch Niederländer bestimmten die Ausbildung des in Nord-Spanien lange blühenden und gotische Nachklänge festhaltenden Schmuckstiles. Hervorragende Leistungen desselben sind die Tore der neuen Kathedrale in Salamanca. Als wahres Schaustück spanischer Dekorationskunst stellte sich außer der prächtigen, in gotischen Schmuckelementen geradezu schwelgenden Chorschranke der Kathedrale in Palencia die Querschiffsausstattung von San Juan de los Reyes in Toledo dar. In der Ausschmückung dieser 1476 begonnenen Kirche, die den für spätgotische Ordenskirchen Spaniens wieder so beliebt gewordenen einschiffigen Saal verwertete, betätigte sich Juan Guas (Abb. 481) als ein von hohem Schönheitsgefühl durchdrungener Meister. Ja selbst in manchen Schöpfungen des plateresken Stiles zuckt der immer schwächer werdende Pulsschlag der an Lebens- und Gestaltungskraft abnehmenden Gotik noch durch Jahrzehnte fort.

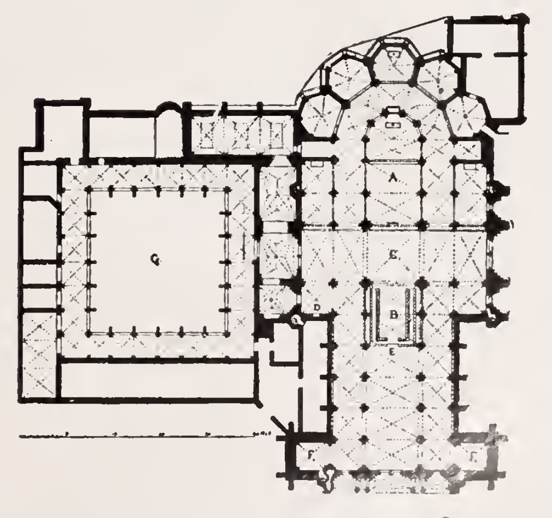
Die Gotik in Portugal. Während in Spanien die gotische Architektur durch eine stattliche Reihe von Bauten vertreten ist, haben sich in Portugal nur wenige hervorragende gotische Werke erhalten. Zu diesen zählen die zum Andenken an den Sieg von Aljubarrota (1385) gestiftete Dominikanerkirche zu Batalha und das Hieronymitenkloster zu Belem bei Lissabon. Erstere besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit einem Querschiff, an dessen Ostseite fünf tiefe Kapellen, die mittlere als Chor etwas vortretend, liegen. Die Grundrißlösung verwendet hier den im Zisterzienserbau so oft begegnenden, auch von den italienischen Bettelmönchen frühe übernommenen Anordnungsgedanken der Kirche von Fontenay in Burgund (Abb. 240), die flache Dachbildung bequemte sich südlichem Brauche an. Die ausgedehnte Klosteranlage (Abb. 482), deren Kreuzgang mit Brunnenkapelle die Eigenart der Fenster-

anordnung und der üppigen Maßwerkbehandlung vortrefflich erkennen läßt, besitzt in dem hinter dem Kirchenchore liegenden Zentralbau der Capellas imparfeitas ein augenscheinlich unter englischen Einflüssen entstandenes hochoriginelles Denkmal, das König Dom Duarte († 1438) zu seiner letzten Ruhestätte ausersehen hatte. Die Dekorationsart des erst am Beginne des 16. Jahrhunderts wohl von Matthäus Fernandes ausgeführten Prachtportals machte, wie ein Vergleich mit dem Sakristeiportale der Klosterkirche in Alcobaça lehrt, offenbar Schule. Der prächtigste Kirchen- und Klosterbau Portugals bleibt das Hieronymitenkloster Belem (Bethlehem), zu dem König Manoel am 21. April 1500 den Grundstein legte. Noch ist die Grundlage spätgotisch; aber die Frührenaissance gewinnt bald die Oberherrschaft. Die dreischiffige Hallenkirche mit schlanken Schiffspfeilern und überaus reichem Netzgewölbe erzielt bedeutende Raumwirkung (Abb. 483). Die eigentümlichen Wandlungen portugiesischer Dekorationsgotik beherrschen auch das Äußere der Ordenskirche in Thomar (Abb. 484).



477. Kathedrale in Burgos.

Einflüsse französischer Gotik im Orient. Im 14. Jahrhundert hatte die gotische Architektur ihren Kreislauf durch die ganze europäische Kulturwelt vollendet. Selbst den christlichen Orient hatte sie durch die Kreuzfahrer erobert, hier für eine kurze Zeit den altheimischen Stil verdrängt. Die Bauunternehmungen Griechenlands und des heiligen Landes standen schon frühe hauptsächlich unter burgundischem oder provenzialischem Einfluß. In Cypern behauptete sich das Übergewicht französischen Wesens bis 1373. Die 1209 begonnene Metropolitankirche in Nikosia zeigt in der Grundrißlösung und in Einzelheiten der Ostteile Beziehungen zur Isle de France, während die glatten Rundpfeiler sich jenen von Notre Dame in Dijon stark nähern.



478. Grundriß der Kathedrale von Leon.



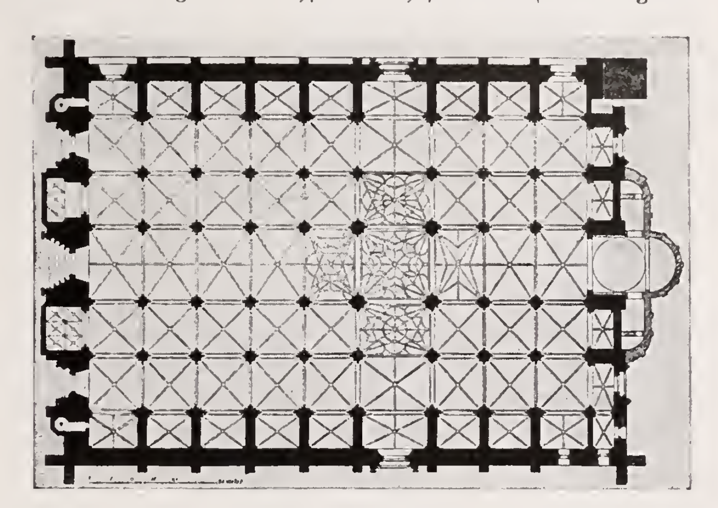
479. Brunnenhaus im Kreuzgang zu Barcelona.

Die seit 1300 errichtete Kathedrale in Famagusta (Abb. 485) blieb ostfranzösischer Sitte zweier Fenstergeschosse treu; dagegen fällt am Maßwerke der Fenster und an der Strebebogendekoration große Ähnlichkeit mit dem Dome zu Köln und mit der Katharinenkirche in Oppenheim auf. Selbst die griechische Kathedrale in Famagusta adaptierte einfach den lateinischen Baugedanken für ihre Sonderzwecke. Auf Rhodos griffen provenzialische, katalonische und italienische Anschauungen ineinander. So war der Augenblick wieder gekommen, in dem man an eine allgemein herrschende Weltkunst glauben konnte. Aber rasch, wie er gekommen, schwand der Augenblick. Die besonderen nationalen Strömungen brachen sich im 15. Jahrhundert abermals eine freie Bahn, schieden voneinander oder suchten und fanden, wenn sie sich vereinigen wollten, dieses Band in einer anderen, der antiken Kunstweise. An die Stelle der gotischen Kunst trat die Renaissance.

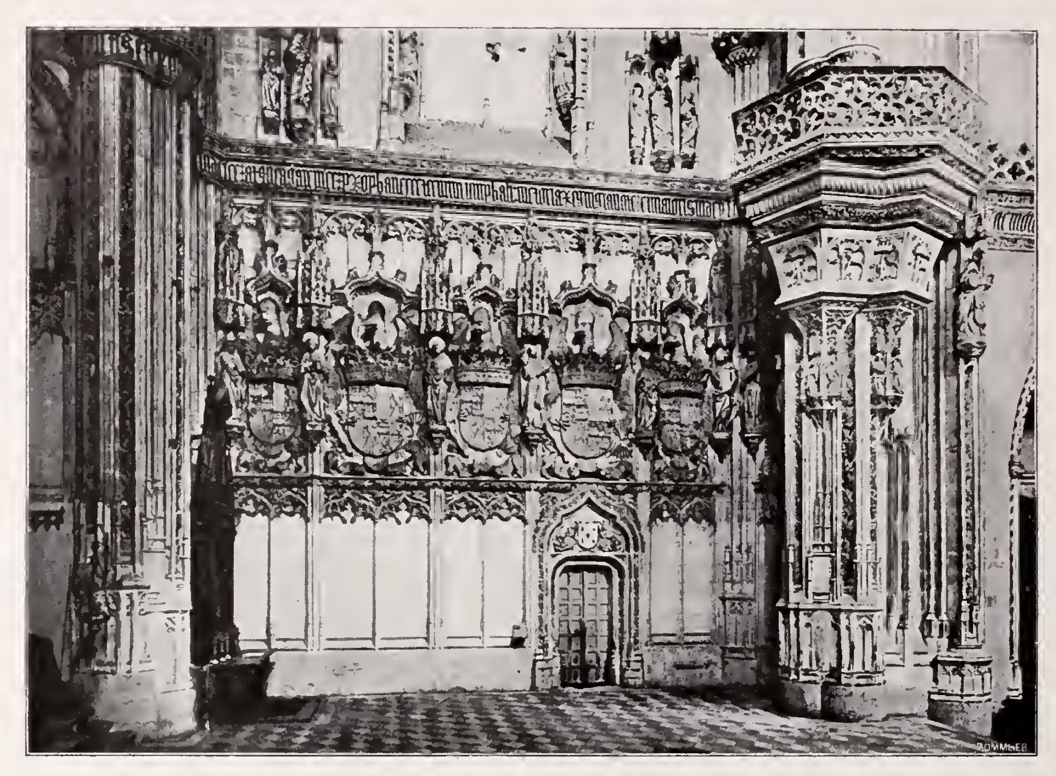
Gotischer Profanbau. Burgenbau. Nächst dem Kirchen- und Klosterbaue stellten die Wohnsitze der Fürsten und des Adels, die Burgen, der Kunsttätigkeit mannigfache lohnende Aufgaben. Schon die für jeden Einzelfall gegebene Verschiedenheit der Terrainverhältnisse

ließ es nicht zur Ausbildung allgemeinverbindlicher Anlagetypen kommen, sondern begünstigte nach wie vor die größte Mannigfaltigkeit der den örtlichen Bedürfnissen und den Absichten des Bauherrn angemessensten Lösungen. Für eine große Gruppe von Burgen wurde die bestimmte Scheidung in die zitadellenähnliche Hauptburg und in die als suburbium dienende Vorburg gewählt, welch letztere, der Angriffsseite zugekehrt, den ersten Angriff der Feinde aufhalten sollte. Ringmauern mit Zinnen und Wehrgängen, Tore und selbständig ausgestaltete Torbauten suchte man der Vervollkommnung der Angriffswaffen durch Verstärkung und Erhöhung zweckentsprechend anzupassen. Unzählige und unsägliche Schwierigkeiten der Beschaffung des Baumaterials und seiner oft an jäh und tief abstürzenden Abgründen erfolgten Versetzung bezeugen einen beachtenswerten Stand der Bautechnik. Die Gesamtanlage und Raumverteilung zeigte wiederholt überaus geschickte Ausnutzung der Bebauungsfläche, die Raumbildung blieb hinter den romanischen Saalbauten nicht zurück.

Noch immer behauptete der Berchfrit in der Gesamterscheinung sich als der stattlichste und meist auch baulich interessanteste Teil der Burg und wechselte nach seiner Bestimmung als Warte oder letzte Zufluchts- und Verteidigungsstätte den Standort. In der Regel wurde nur das Erdgeschoß, manchmal auch das oberste Stockwerk gewölbt, die Zwischengeschosse waren durch Dielenböden geschieden; die verschiedenen Formen des Kegel-, Zelt- und Satteldaches, des Spitzhelmes brachten reiche Abwechslung in die Silhouette des Berchfrits. Zwischen ihm und dem Palas schaltete sich als Übergangsform der mehrgeschossige Wohnturm ein, dessen Ecken wie jene des Berchfrits mitunter Türmchen (Abb. 486) zierten. In dem als Wohnung des Burgherrn dienenden Palas war meist ein gewölbter Saal der architektonisch bedeutsamste Raum. Reicher durchgebildete Kunstformen fanden sich sonst nur noch bei der gerne dem Palas nahegerückten, aber auch ebenso oft isoliert bleibenden Burgkapelle, deren auskragender Chorerker zierlich gegliedert wurde. Die Räume des Palas und die Kapelle erhielten wiederholt reichen Wandbilderschmuck, in Karlstein sogar ausnahmsweise eine Inkrustation mit geschliffenen Halbedelsteinen. Die Fensterfassungen der Hoch- und Spätgotik begnügten sich überwiegend mit ziemlich einfachen zwei- und dreiteiligen Spitzbogengruppen, die vom Kleeblattbogen ausgingen und zuletzt den Vorhangbogen oder Eselsrücken abwandelten. Im Palas und im Eingangsgeschoß des Berchfrits wurden Kamine angeordnet, deren runder oder eckiger, später auch wappengeschmückter Rauchmantel auf eingebundenen Steinbalken, Konsolen oder Wandsäulen aufruhte. In Frankreich waren geschlossene, bis an die Mantelstirn vortretende Kaminwangen beliebt. Bauliche Sonderart bieten die von mehreren Besitzern gleichzeitig bewohnten Ganerbiatsburgen, bei denen bestimmte Teile, wie Burgweg, Tore, Brunnen, Berchfrit oder Kapelle Gemeinbesitz blieben; so das reizende Schloß Eltz im Moselgebiete mit seinen vier Häusern und zwei Kapellen um einen engen Hof (Abb. 487). Die Wasserburg suchte auf natürlichen oder künstlich gewonnenen Inseln durch wassergefüllte Gräben, Teiche oder Flußarme ausreichenden Schutz zu gewinnen.

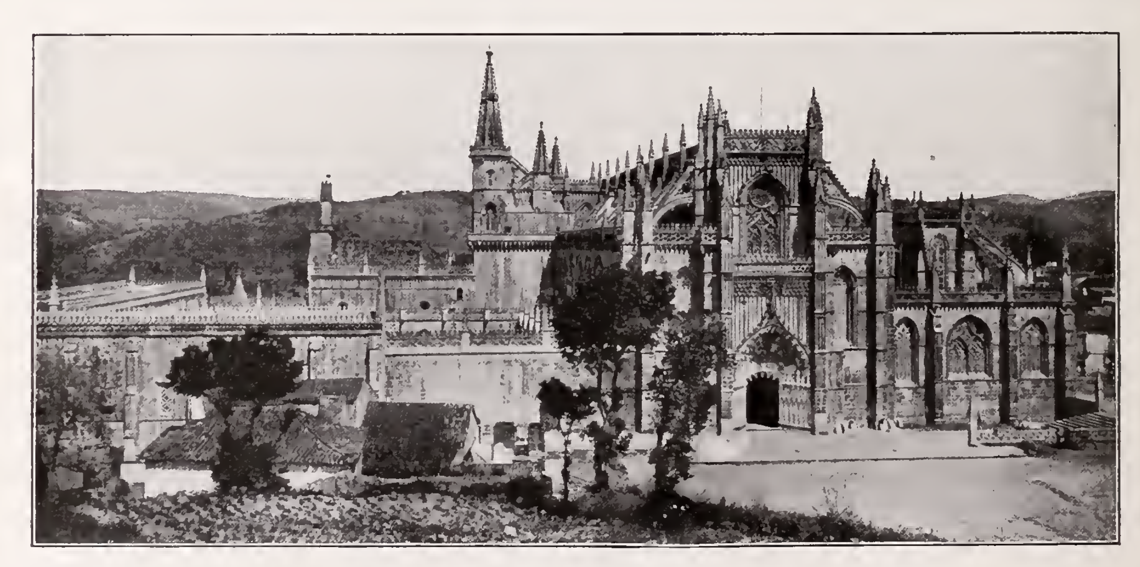


480. Grundriß der Kathedrale in Sevilla.



481. Wandschmuck aus San Juan de los Reyes in Toledo.

Residenz- und Burgenbau in Frankreich. Als der Sinn für Lebensgenuß in weiten Kreisen sich ausbreitete und die Freude am Luxus überall erstarkte, gewann auch der Burgenbau einen mehr geschlossenen, künstlerisch reicheren Charakter. Soweit Miniaturdarstellungen nach der noch kontrollierbaren Sainte Chapelle Rückschlüsse gestatten, war der Louvre in Paris mehr noch als durch Philipp August erst durch Karl V. ein künstlerisch bedeutender Profanbau geworden, der mit seinen zahlreichen Türmen und zinnengekrönten Mauern (Abb. 488), mit dem von Raimond du Temple geschaffenen Treppenhause, den reich geschmückten Prunksälen

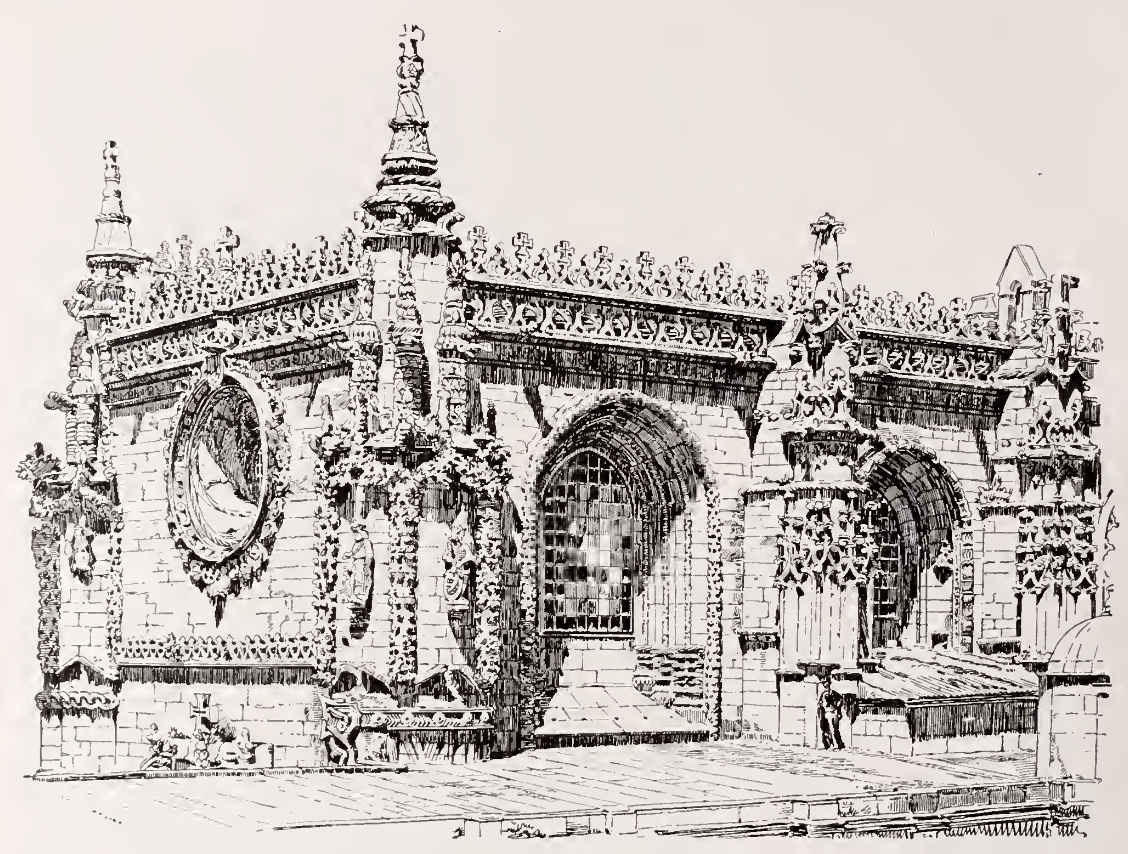


482. Das Kloster Batalha in Portugal.

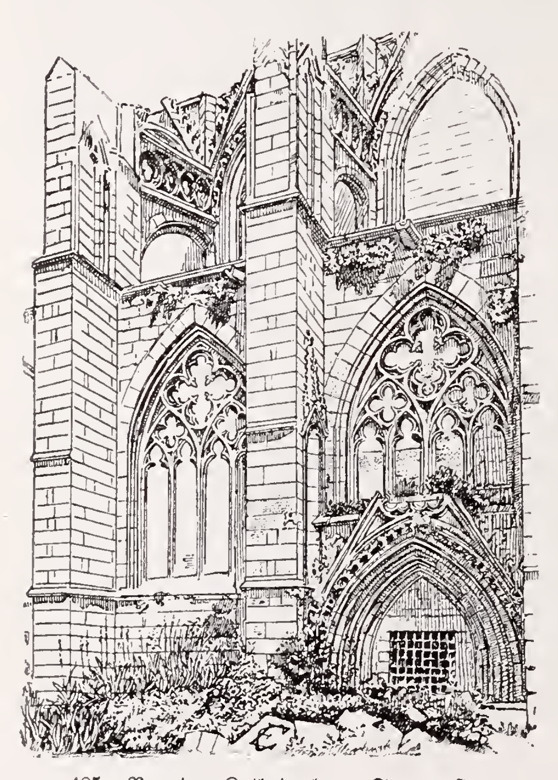


483. Inneres der Klosterkirche zu Belem.

und Wohnräumen sich einst höchst stattlich präsentierte. Trotz vieler Beschädigungen ist der Papstburg in Avignon großartiger Gesamteindruck geblieben; ihre Kapellen und der Saal des Konsistoriums zählen zu den bedeutendsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Wie in Avignon erhöhen gewaltige Wehrtürme in Pierrefonds oder im Schlosse des Königs René von Anjou zu Tarascon die malerische Wirkung des Baues, dessen Hauptteil bei vielen Burgen noch lange der Donjon blieb. Von dem mächtigen Rundturme (Coucy) mit Wehrgang ging Raimond du Temple in Vincennes (Abb. 486) zu einer mit Ecktürmen besetzten Anlage über, in der man bereits in den Tagen Karls V. prächtig gewölbte Räume unterbrachte. Der Saal im erzbischöflichen Palaste in Reims erhielt hohes hölzernes Tonnengewölbe und einen mit Wappen und gotischen Ziermotiven bedachten Kamin (Abbild. 489). Freiere Maßwerkbehandlung kam schon im 14. Jahrhundert in dem wirkungsvollen Saale des Palais in Poitiers zur Geltung, dessen Außenarchitektur der Synodalsaal in Sens (Abb. 490) mit herrlich gruppierten Fenstern und zinnenartigem Dachsaumabschluß (13. Jahrhundert) noch übertraf. Auch in Laon und Narbonne erhielten sich bischöfliche Pfalzanlagen. Der Anordnungsgedanke des überaus edel und schlank aufgebauten Oberraumes in der 1230 errichteten Doppelkapelle des erzbischöflichen Palastes zu Reims berührte sich mit dem der Sainte Chapelle in Paris. In dem unter Ludwig XII. und Franz I. umgebauten Schlosse zu Blois, dessen Kapelle noch entschieden an der Gotik festhält, gehen die Dekorationsmotive bereits ein Kompromiß mit neuen Stilanschauungen ein. Die leider nicht erhaltenen siebzehn Schlösser des baulustigen Herzogs Jean de Berry († 1416) erregten die Bewunderung der üppigen Herzoge von Burgund. Das Haus des Schatzmeisters Karls VII., des Jacques Coeur, in Bourges, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, gibt eine gute Vorstellung, wie sich der Übergang vom Burgbau zum Palastbau allmählich vollzog. Der gewölbte Torweg, mit der Kapelle darüber, führte in einen viereckigen Hof, der ringsum von Arkaden und zusammenhängenden Bauten eingeschlossen wurde. Treppentürme springen vor, stattliche Giebel und Türme bringen Wechsel in die Fassaden, die sich aber immer noch gegen den inneren Hof kehren. Hohe geistliche Würden-



484. Kloster der Christusritter in Thomar.

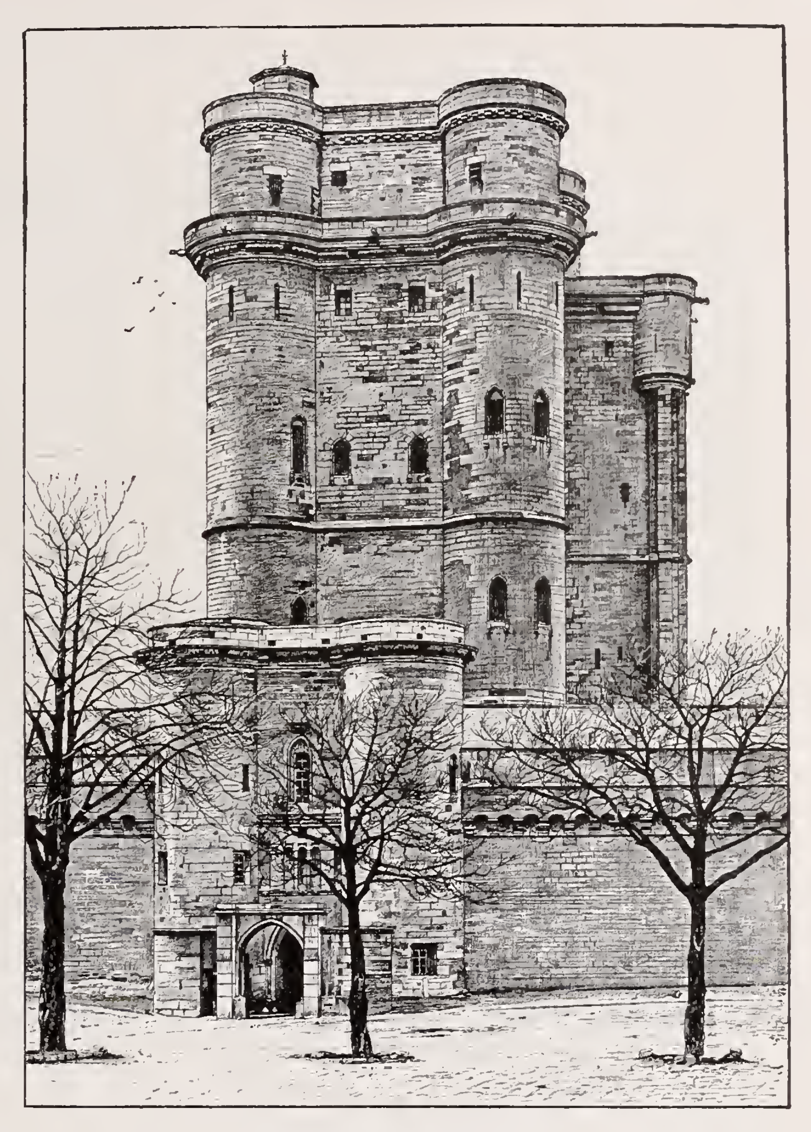


485. Von der Kathedrale zu Famagusta.

träger legten Wert darauf, in der Landeshauptstadt ein ihrer Stellung würdiges Absteigequartier zu besitzen. Tristan de Sallazar, als Erzbischof von Sens auch Metropolit von Paris, erbaute von 1475 bis 1519 in Paris das durch Giebel und Türme so malerisch wirkende Hotel de Sens (Abb. 491). In Einheit und Zartheit der Architektur wird es erheblich übertroffen durch das bekannte Hotel de Cluny, das nach 1490 durch Jacques d'Amboise, Abt von Cluny und Bischof von Clermont, vollendet wurde (Abb. 492).

Englische Schlösser. Eine ansehnliche Zahl mittelalterlicher Burgen und Schlösser steht noch in England aufrecht. Bis in die Tage Eduards I. reichen die zinnengekrönten Mauern und die stattlichen Türme (Abb. 493) von Caernarvon Castle oder die trotzige Anlage von Conway Castle, 1284 von Henry de Elreton erbaut, zurück. Das in seiner Frontentwicklung imponierende Warwick Castle bietet auch eine anziehende Hofanlage, die bei den spätgotischen Durham

Castle und Naworth Castle bei Carlisle reizvoll gestaltet ist. Neben der Kathedrale von Wells erhielt sich der spätgotische Bischofspalast. Schon frühzeitig bildete in England die oft bis ans Dach reichende Halle den Mittelpunkt des ganzen Schloßbaues; gar bald wurde auch die einfache Holzdecke in kunstreiches Hängewerk verwandelt, wodurch die spätgotische Architektur geradezu nationales Gepräge empfing, das selbst in der erst 1536 erbauten großen Halle zu Hampton Court (Abb. 494) sowohl mit der Raum- als auch mit der Deckengestaltung eine sehr beachtenswerte Schöpfung zu erzielen wußte.



486. Donjon zu Vincennes.

Der Burgenbau Österreichs und Deutschlands. Der Burgenbau Deutschlands griff vereinzelt auf französische Vorbilder zurück. So ließ der am französischen Königshofe erzogene und mit einer französischen Prinzessin vermählte Karl IV. seit 1333 die Prager Königsburg nach der Residenz der französischen Könige wieder instandsetzen. Ist auch davon nichts erhalten, so birgt doch der ältere Teil der Prager Burg eine glänzende Lösung ansehnlichster Raumgestaltung großer Prunksäle für die bequeme Unterbringung möglichst vieler Festteilnehmer in dem lange als Weltwunder angestaunten Wladislawischen Saale, den Benedikt Rieth 1502 vollendete. Hier ist die Loslösung des spätgotischen Zierrippenwerkes von der Konstruktion der den Halbkreis wieder zugrundelegenden Wölbung offenkundig (Abb. 495). In dem 1348—1365 vollendeten Karlstein (Abb. 496), der vornehmlich als Aufbewahrungsstätte der deutschen Reichskleinodien und der kaiserlichen Reliquienschätze dienen sollte, begegnen gewisse Anklänge an die Papstburg in Avignon. Wohn- und Kapellenräume, an deren Wände sich teilweise noch recht prachtvolle, eigenartige Edelsteinverkleidung erhielt, wurden aufs reichste mit heute noch an Ort und Stelle gebliebenen Wand- und Tafelbildern geschmückt. Die ganze Stattlichkeit des österreichischen Burgenbaues repräsentieren vortrefflich das sich hoch auftürmende Hoch-Osterwitz in Kärnten, Hohen-Salzburg und die zahlreichen Tiroler Schlösser. Perlen gleich



487. Schloß Eltz.

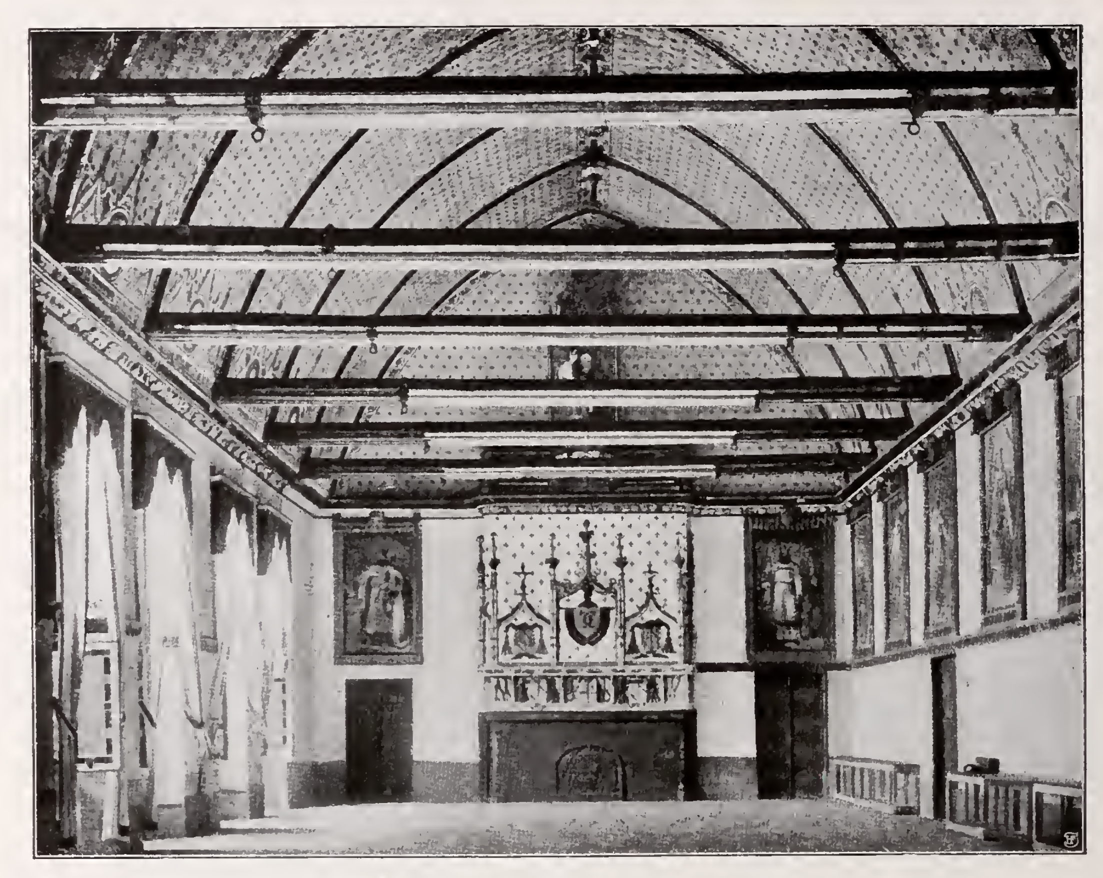
weben sich die Burgen in die herrlichen Gelände des Rheingaues. Wie originell örtliche Eigentümlichkeiten für die Burganlage ausgenützt wurden, zeigt besonders Wildenstein an der Donau. Während im 13. Jahrhundert, wie das Beispiel des Kapelle und Saal als Hauptteile künstlerischer Ausstattung heraushebenden Schlosses zu Marburg (Abb. 497) lehrt, noch die lose Anhäufung mannigfacher Einzelbauten innerhalb weiter Ringmauern erschien, strebte die Spätgotik größerer Geschlossenheit der Burganlage zu. In ganz ausgezeichneter Weise bewältigte eine solche Aufgabe Meister Arnold aus Westfalen bei der 1471 begonnenen Albrechtsburg in Meißen (Abb. 498), die in entzückender Lage neben dem kunstvollen Dome das Elbtal beherrscht. Die Anordnung der Gemächer, die mit beschränktem Raume zu rechnen hatte, die Raumbildung der beiden Säle und der Kapelle, die technisch sehr geschickte Unterbringung der Treppe in dem aus der Fassade vortretenden Turme ist ebenso geistreich als originell. Tief gestochene, scharfkantige Zellen überspinnen die abwechslungsvollst gegliederten Rippengewölbe. Die Fensterreihung zeigt eine sonst bei Burgen ungewöhnliche Regelmäßigkeit, welche bei der Weite der Öffnungen gleichmäßige, reiche Lichtzufuhr wesentlich unterstützt. Die Deckung der Fenster durch den Vorhangbogen erweist sich als ein Zugeständnis an die sächsische Formensprache. In der Bewältigung der Gebäudemassen des reizenden Fürstensitzes, der die düstere Enge und Schwere des mittelalterlichen Burgenbaues bereits abstreifte, regt sich hohe künstlerische Selbständigkeit.

Deutsch-Ordensburgen. Weitaus das glänzendste Beispiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordischen Werkes mit traumhaften Reizen des Südens vereinigend, von einem halb mönchischen, halb ritterlichen Geschlecht bewohnt, ist das Schloß des deutschen Ordens Marienburg in Westpreußen. Nach Art der älteren, vom doppelgeschossigen Kreuzgangsmittelpunkte ausgehenden Deutsch-Ordensburgen in Preußen (Rheden,



488. Louvre in Paris.
(Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry, Paris.)

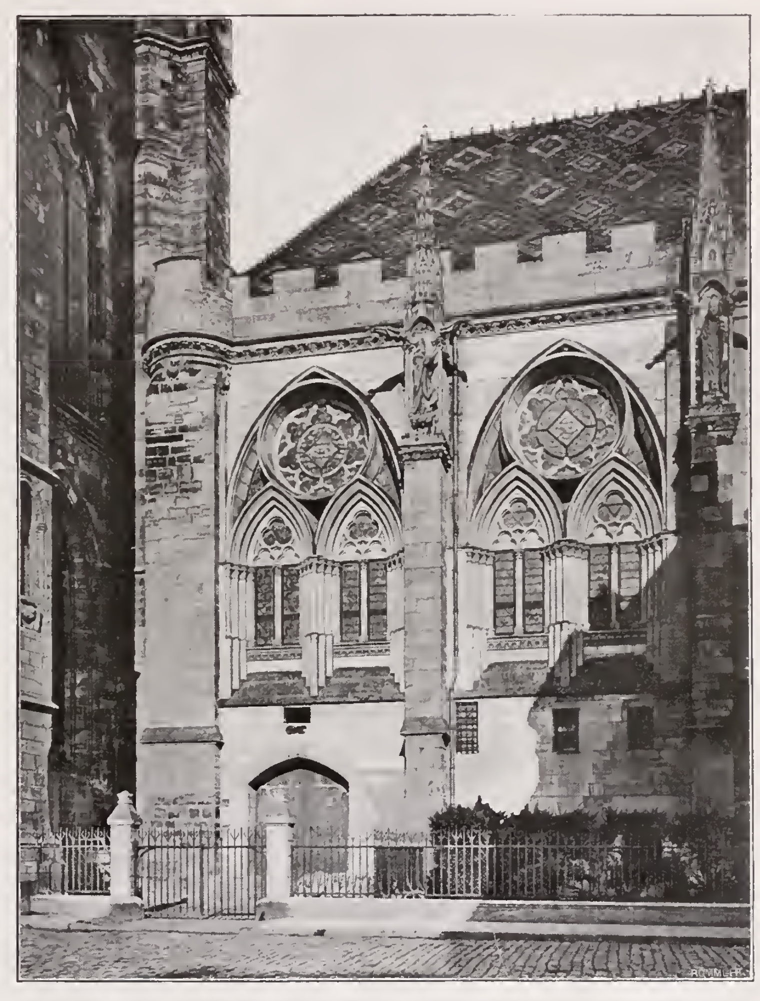
Lochstedt usw.) etwa 1280 erbaut, bestand es zunächst nur aus dem Hochschloß, dem eigentlichen Konventshause und der Vorburg. Im 14. Jahrhundert wurde ersteres mehrfach umgestaltet. Auf der Südseite entstand als Unterhaltungssaal für die Ritter der Dreipfeilersaal und der auf sieben Pfeilern ruhende Speisesaal, auf der Nordseite die Marienkirche (unter ihr die Annenkapelle) und der Kapitelsaal, dessen Sterngewölbe von drei schlanken Granitpfeilern getragen wird. Im Ostflügel lagen die Schlafräume, im Westflügel die Wohnungen der hervorragendsten Ordensbeamten. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde, weil die 1309 erfolgte Verlegung des Hochmeistersitzes von Venedig nach der Marienburg größeren Aufwand mit sich brachte, die Vorburg in das Mittelschloß verwandelt, während die Vorburg selbst weiter hinausverlegt wurde. Auf der Westseite des Mittelschlosses wurde unter Winrich von Kniprode (1351—1382) ein besonderer Palast für den Hochmeister erbaut (Abb. 499). Von diesem werden besonders die beiden Remter (Sommer- und Winterremter des Hochmeisters) und der anstoßende Festsaal wegen der schlanken Pfeiler und des palmenartig aufsteigenden Rippengewölbes (Abb. 500) gefeiert. In Beherrschung und musterhafter Anordnung der gewaltigen Mauermassen liegt aber der höchste Ruhm der Marienburg. Die Baumeister dieser und anderer im Ordensland



489. Saal im erzbischöflichen Palast zu Reims.

verstreuten Bauten sind unbekannt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Ritter selbst auf die Entwicklung Einfluß nahmen. Ihre Bauschule erweist sich als schöpferisch und fruchtbar. Sie wandte schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Sterngewölbe an; die weitreichenden Beziehungen der Bauherren, welchen die ausgebildete Technik syrischen und mesopotamischen Backsteinbaues kaum fremd geblieben war, führen normannisch-arabische Motive aus Sizilien und auch frühgotische vom Rheinland her zu. Die Ziegelplastik ist hochentwickelt. Die Ziegel wurden nicht durchweg mechanisch geformt, sondern auch in großen Blöcken lufttrocken wie Quadern mit feinen Meißeln bearbeitet und dann gebrannt. Auf diese Weise gewannen die Ornamente außerordentliche Feinheit und Schärfe.

Hohenstaufenbauten und städtische Fürstensitze in Italien. Als geschlossene Baugruppe verdienen die Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien und Sizilien nähere Beachtung. Das am besten erhaltene Schloß aus den Tagen Friedrichs II., von dessen Palast in Foggia nur spärliche Reste geblieben sind, ist die Achtecksanlage des Castel del Monte (Abb. 501) westlich von Barletta, an den Polygonecken mit kräftigen Sechsecktürmen besetzt. Monumentale Schlichtheit zeichnet den mit größter Sorgfalt ausgeführten Quaderbau aus, dessen merkwürdige Anlageform und Doppelgeschoß mit S. Vitale in Ravenna sehr auffällige Berührungen zeigen. Stattliche Kastelle mit mächtigen Rustikaecktürmen bieten Bari und Gioia. Den Charakter des turmbewährten Kastells kehrten auch die Stadtschlösser der italienischen Fürsten hervor, so das von Francesco Gonzaga errichtete Castello di Corte in Mantua (Abb. 502) oder der 1385 in Angriff genommene trotzige Ziegelrohbau des 1428 erweiterten Castello zu Ferrara.



490. Synodalgebäude in Sens.

Burgenbauten und Fürstensitze in Spanien. Anlageeinzelheiten des französischen Burgenbaues kamen bei dem durch reiche Gruppierung fesselnden königlichen Schlosse in Olite (Navara), dessen Errichtung auf Karl III. den Vornehmen aus dem Hause Valois († 1425) zurückgeht, wirksamst zur Geltung. Gleichzeitig verweisen minarettartige Türme auf die Berücksichtigung von Vorbildern des spanischen Bodens selbst. Letztere beeinflußten auch den herrlich silhouettierten Bau des Castillo de Coca bei Segovia (Abbild. 503), der dem 15. Jahrhundert entstammt und in Zinnenform, Mauertechnik und in malerisch anziehender Wandbekleidung maurische Elemente geschickt verwertet. Der auf Konsolen ruhende Wallgang des gewaltigen Backsteinwerkes, das fortifikatorisch hohes Interesse zu erregen vermag, läßt in seiner nach außen als Halbsäulenreihe entwickelten Ausbildung Abhängigkeit von orientalischen Bauten erkennen. Als stattliche Anlage präsentiert sich der Alcazar in Segovia, schon 1352—1358 und später unter Karl V. und Philipp II. baulichen Veränderungen unterzogen.

Selbst in den Tagen der absterbenden Gotik schwang sich der Mudejarstil noch zu sehr anziehenden Schöpfungen auf. Maurische Einflüsse gaben in dem Palaste der Herzoge von Infantado zu Guadalajara (1461) mit der durch reiche Erkeranordnung belebten Fassade und dem hübschen Hofe den gotischen Elementen einen mit der Dekoration geradezu spielenden Zug. Form und Aufbau des bekannten schiefen Glockenturmes in Saragossa (1504), an dem das anmutige Flächenornament und die Backsteinbehandlung zwei so charakteristische Eigentümlichkeiten maurischer Bauweise festhielten, klingen entschieden an gotischen Turmbau an.

Profanbau der Stadt. Bei aller Bewunderung für Fürstensitze und Adelsschlösser, für die Marienburg und die ihr verwandten deutschen Ordensburgen muß man doch gestehen, daß nicht in den Burgbauten, sondern in der städtischen Architektur des zu Macht und Reichtum emporgestiegenen Bürgertums die profane Baukunst des späteren Mittelalters den kräftigsten und abwechslungsreichsten Ausdruck gefunden hat.



491. Hotel de Sens in Paris

Stadtanlage und Stadtbild. Für den baulichen Organismus der Stadt kam außer Burg und Kirche, die zu Kristallisationspunkten ihrer Entwicklung wurden, noch der Markt in Betracht. Er bildete das Herz der Ansiedlung, die von ursprünglicher Regellosigkeit allmählich zu planvoller regelmäßiger Verbauung überging und die auf die städtische Bauweise übertragene ungeregelte Gruppierung des Haufendorfes bestimmten Typen der Stadtanlage opferte. Am beliebtesten wurde seit dem 13. Jahrhundert die Rundform der Anlage, bald ein Kreis, bald ein Oval, in dessen Mitte der meist quadratische Markt lag und die den vier Haupttoren zustrebenden Hauptstraßen sich trafen. Je nach dem Laufe der Nebenstraßen zu den Hauptstraßen und nach der davon abhängigen Formierung der Häuserblöcke läßt sich eine Rundform mit Meridianteilung, mit Rippen- und Rechteckteilung, sowie die Rechteckform mit Rechteckteilung unterscheiden und genau so wie im Städtebaue der Antike die Entwicklung vom Unregelmäßigen zu immer größerer Regelmäßigkeit feststellen. Bis zur Anlage von Magdeburg in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts kann die Aufnahme des rechtwinkligen Umrisses der römischen Lagerstadt zurückverfolgt werden. So erscheinen schon die Grundrisse der Städte als monumentale Denkmäler ihrer Geschichte. Ungenauigkeiten der örtlichen Absteckung, Berücksichtigung alter Wege und Ortseigentümlichkeiten, Anpassung an das Gelände und spätere Ergänzungen und Veränderungen führten zu oft entzückenden malerischen Unregelmäßigkeiten der Stadtbilder und ihrer Straßenzüge, die bei späteren Stadtgründungen im Osten auf slavischem Boden nur in halber Breite an den Marktecken einmünden, so daß die dadurch länger werdenden Marktfronten ein geschlosseneres Marktbild ermöglichen. Der Markt war der Brennpunkt des sozialen, gewerblichen und rechtlichen Lebens, Handelsplatz, Gerichts- und öffentliche Versammlungsstätte. Kirche und Rathaus, das zunächst nicht nur Verwaltungs- und Gerichtsgebäude, sondern oft auch Kauf- und Tanzhaus war, besetzten die Seiten des Marktes; ihnen schlossen sich Pfarrhöfe und Schulen, Stadtwagen, Zeughäuser u. dgl. an. Nebenmärkte, wie Holz-, Roß-, Heumarkt, trennten sich frühe vom Hauptmarkte oder wurden bei Stadterweiterungen besonders angelegt; das Zusammenwohnen der Angehörigen bestimmter Berufe in einzelnen Stadtteilen und Straßen lebt in den Straßennamen, wie Goldschmied-, Plattner- oder Schwertfeger-, Bogner-, Färbergasse, noch heute fort. Eigene, durch Tore absperrbare Viertel wurden den Juden eingeräumt, die ihre besonderen Rat- und Tanzhäuser, Schulen, Bäder, Spitäler und Friedhöfe errichteten.



492. Hotel de Cluny in Paris.

Gegen Angriffe der Feinde wurden städtische Niederlassungen ebenso wie die sie oft beschützenden Burgen durch ausgedehnte Befestigungswerke geschützt, die seit dem 13. Jahrhundert durch Erhöhung und Verstärkung der Mauern, durch Verbreiterung des Wehrgangs auf



493. Caernarvon Castle.



494. Halle in Hampton Court.

Konsolen oder Strebepfeilern, durch Pechnasen- und Erkerbeigaben an Mauern und Türmen erhöhte Wehrfähigkeit erlangten. Letztere wurde angesichts der verheerenden Einwirkung der Feuerwaffen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bei Neubefestigungen alter Städte nicht nur nach den eben erwähnten Gesichtspunkten, sondern auch durch Vertiefung, Verbreiterung und Verdoppelung der Gräben, durch Vermehrung der Türme und durch burgmäßige Umgestaltung der Tore gesteigert. In Carcassone (Abb. 504) hat sich wie in Rothenburg ob der Tauber, in Dinkelsbühl oder Tangermünde das System städtischer Befestigungsanlagen mit zinnengekrönten Mauern und geschickt verteilten Türmen vortrefflich erhalten.

Stadttore und Stadttürme. Zu den Wahrzeichen einer freien, stolzen Stadt gehören außer dem Rathause vornehmlich auch die wuchtigen Stadttore mit ihren Türmen. Der Turmbau hat offenbar die Phantasie des späteren Mittelalters am stärksten gepackt, ihr



495. Der Wladislawische Saal in der Prager Burg.

als die besondere architektonische Leistung gegolten. In keinem Zeitalter wurden so viele Türme errichtet, wie in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, in keinem den Türmen, die zwar Rund- und Viereckform bevorzugten, aber auch vor ungewöhnlichen Gestaltungen

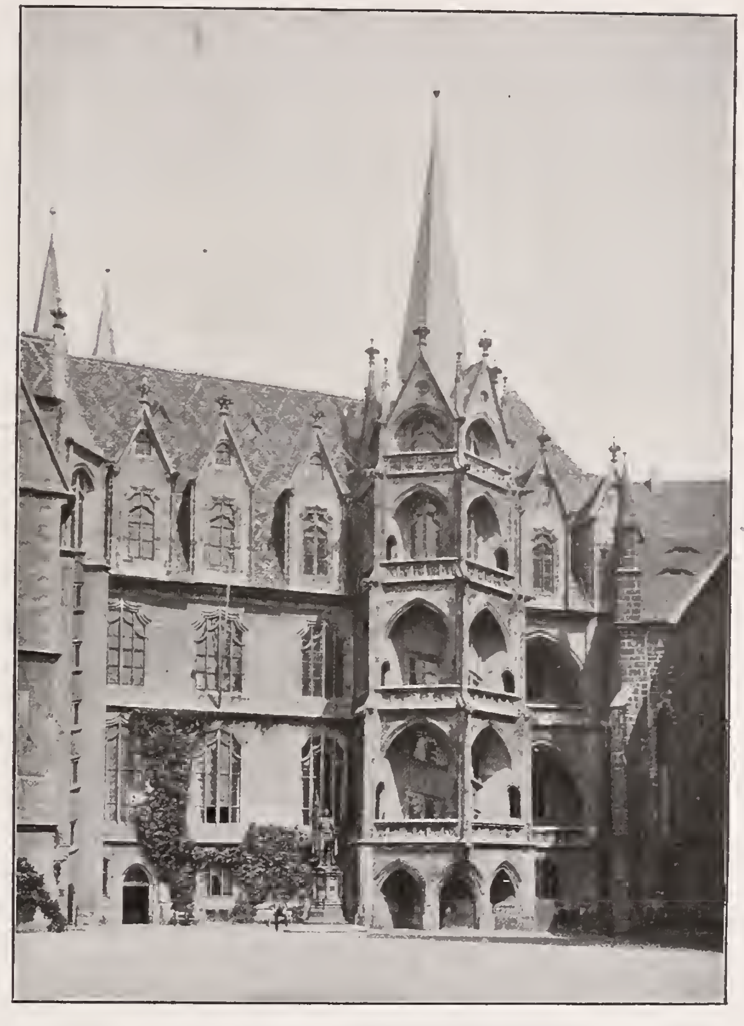


496. Burg Karlstein in Böhmen.



497. Schloß Marburg.

(Abb. 505) nicht zurückschreckten, eine so begünstigte Stellung zugewiesen. Sie übersteigen nicht selten das rechte Maß, werden in der mannigfachsten Weise gegliedert und gekrönt, wo es angeht, zum Schmucke der Bauten herangezogen. Die Tore und die Brücken boten reichen Anlaß, dieser Lieblingsneigung zu huldigen. Bei den Stadttoren, deren Halle in den Türmen einen besonderen Schutz erhielt, ergaben sich gerade mit der Turmanordnung mehrere Variationen. Am einfachsten wurde über der Tordurchfahrt ein Turm errichtet, dessen Oberbau, wie bei dem 1436 erbauten Uenglinger Tore (Abb. 506) und dem ihm ähnlichen Tangermünder Tore in Stendal abwechslungsreiche Gliederung erhielt. Den Gedanken des eintürmigen Torbaues, der schon beim Severinstore in Köln (Abb. 507) begegnet, vertreten in ähnlicher Weise auch die einander verwandten Tortürme zu Pyritz und Königsberg in der Neumark sowie jene zu Tangermünde. An besonders bevorzugten Stellen, wie bei dem Altstädter Brückenturme in Prag, wurde die eigentliche Schauseite reicher mit plastischem Schmucke bedacht (Abb. 508), der bei späteren Anlagen, wie dem seit 1475 im Bau begriffenen Prager Pulverturme zur Nachahmung reizte. Neben dem Typus des eintürmigen Torbaues erscheint besonders häufig der doppeltürmige Typus, der nach Art der Porta nigra in Trier die Tordurchfahrt mit zwei Türmen flankiert und zwischen beide das über der Tordurchfahrt angeordnete Torhaus einschaltet. Dieser schon in romanischer Zeit nachgewiesene Typus (vgl. S. 217, Abb. 284 und S. 220) ist weit verbreitet und erhält sich durch Jahrhunderte, bei dem Ehrentore in Köln, beim Wiener Tore in Hainburg oder bei dem Heiligenkreuztor in Brügge (um 1297 entstanden), ebenso wie bei dem mächtigen Holstentore in Lübeck (Abb. 509), das 1469 bis 1476 aus verschiedenfarbig gebrannten Steinen errichtet wurde und sich mit der Anordnung des Mühlentores in Stargard oder des Stadttores in Beauvais berührt. Eine andere Abwandlung bietet das dreitürmige Tor, bei dem bald der Mittelraum, bald die Flankentürme durch Höhe und Mächtigkeit die Anlage beherrschen, so das Pantaleonstor in Köln, das Spalentor in Basel und das schöne Stadttor in Bordeaux (Abb. 510). Auf der Absicht, die Torbauten wehrfähiger zu machen und durch Verdoppelung, beziehungsweise Verstärkung der Tore die Möglichkeit nachdrucksvoller Verteidigung zu schaffen, beruht die Anlage der Doppeltore und der Torburgen. In besonders elegantem und vornehmem Aufbau entwickelten sich die Vortore im Backsteingebiete, wo z. B.



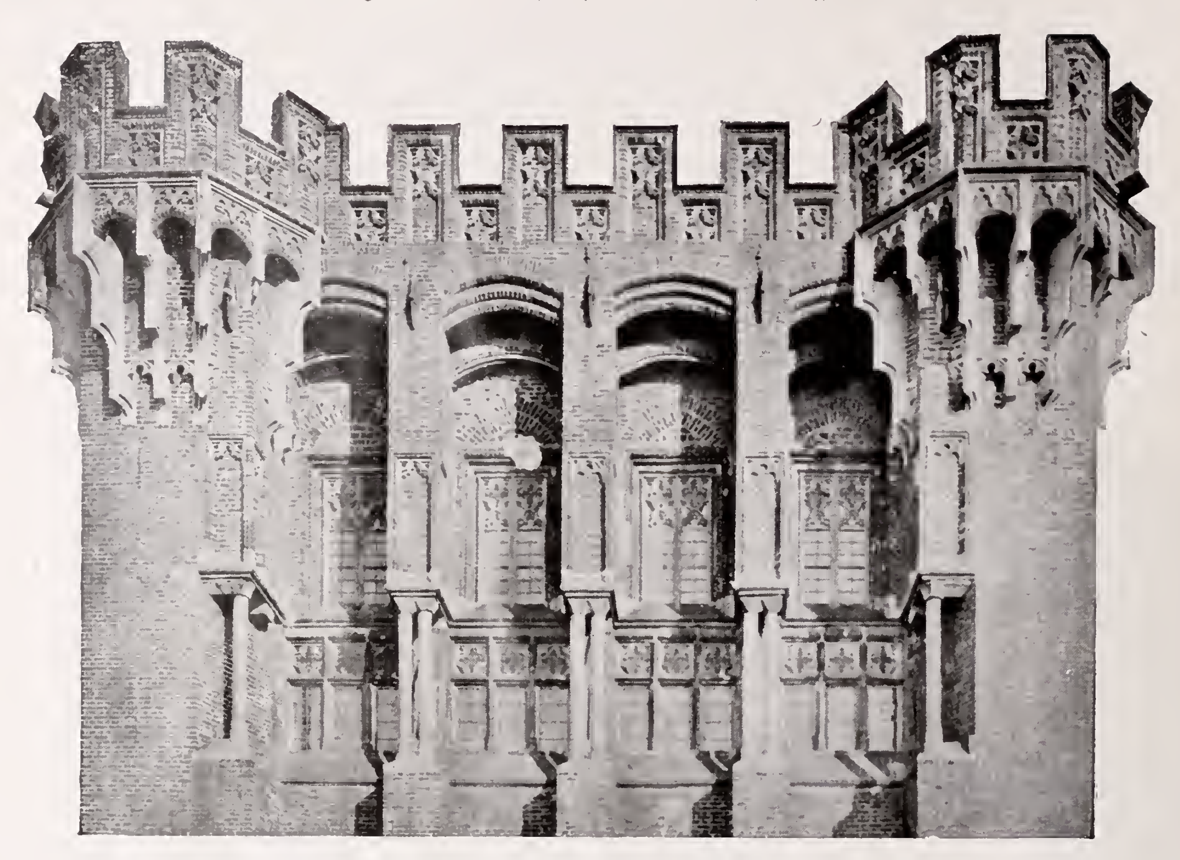
498. Hof der Albrechtsburg in Meißen.

bei dem Stargarder Tore zu Neubrandenburg auch die Ziergiebeldekoration die gefälligste Verwendung fand. Die Vorbildlichkeit solcher Anlagen erstreckte sich bis nach Polen hinein, in dessen Krönungsstadt Krakau 1498 das stattliche Florianitor (Abb. 511) errichtet wurde. Im Gebiete des deutschen Backsteinbaues zeichnen sich Stadttore und Stadttürme durch Größe und schmucke Behandlung aus. Bei den aus Quadern errichteten spätgotischen Türmen (Prag) verwilderte mitunter das Ornament.

Das Befestigungssystem der Burg und Stadt wurde vereinzelt auch auf isoliert stehende Kirchen übertragen; die von Peter Harperger aus Salzburg 1421—1433 errichtete Leonhardskirche bei Tamsweg wird an malerischer Wirkung von dem Kirchenkastell in Eisenerz noch übertroffen.

Brückenbauten. Im Zusammenhang mit der Befestigung und dem Verkehr der mittelalterlichen Stadt hatten auch die Brückenbauten besondere Bedeutung. Frankreichs Brückenbau, dessen Leistungsfähigkeit in Cahors der elegante Pont de la Calendre aus dem 14. Jahrhundert mit guter Pfeilerbildung und zweckentsprechender Turmverteilung über der Fahrbahn vortrefflich veranschaulicht, war auch für weit entlegene Länder maßgebend. 1333 begann der aus Avignon berufene Meister Wilhelm die nicht mehr bestehende Elbebrücke zu Raudnitz in Böhmen. In diesem Lande erhielt sich außer der Brücke in Pisek ein großartiger mittelalterlicher Brückenbau in der 1357 begonnenen weltberühmten Karlsbrücke zu Prag, einem Werke Peter Parlers von Gmünd. Sein reichster Schmuck ist der prächtig gegliederte Altstädter Brückenturm, sein am malerischesten wirkender Teil der Kleinseitner Brückenturm mit gezinnter Tordurchfahrt und Zollhaus (Abb. 512). Wohl noch malerischer und eigenartiger ist der am 13. Juni 1489 begonnene Rabot in Gent, dessen von zwei gedrungenen Rundtürmen flankierter Giebelbau den auch durch Fallgatter absperrbaren Lauf der Lieve beherrscht (Abb. 513).

Innerhalb der Städte ergaben sich für die verschiedenen Zweige der Kunst bei Ausführung von Bauten öffentlicher und privater Bestimmung die abwechslungsvollsten Aufgaben. Zur Kirche gesellen sich, ihr künstlerisch ebenbürtig, namentlich im 15. Jahrhundert, das Rat-



499. Vom Hochmeisterhause auf der Marienburg.

und Zunfthaus, sowie die Kaufhalle. Schwere konstruktive Aufgaben harren hier nicht der Lösung. Das Erdgeschoß öffnet sich gern mit spitzbogigen Lauben gegen den Marktplatz, den Oberstock nimmt vornehmlich ein großer Saal, gewölbt oder mit einer Holzdecke versehen, ein. Der dekorativen Architektur bot sich dagegen ein reicher Wirkungskreis. Bei den älteren Werken werden insbesondere die Fenster schmuckreich ausgeführt, die Fassadenwände zwischen den Fenstern durch Tabernakel mit Statuenschmuck belebt; bei den jüngeren Bauten heben sich die Giebel, die Erker und Ecktürmchen stattlich heraus. Im Innern bleibt die Ausschmückung der Räume vorwiegend den Schwesterkünsten, insbesondere der Holzskulptur, vorbehalten. Sie wird häufig erst in der nächstfolgenden Kunstperiode vollendet, ohne daß die Einheit darunter wesentlich litte; nahe berühren sich auf diesem Gebiete spätgotische Formen mit sogenannter Frührenaissance, so unmerklich gehen sie ineinander über.

Flandrische Rathäuser und Kaufhallen. Der klassische Boden gotischer Rathäuser und Kaufhallen sind die flandrischen Städte. Hier boten Handel und Gewerbefleiß mehr als anderwärts reiche Mittel zur Errichtung der stattlichsten Bauten; hier verlangte das im Kampfe mit den Fürsten erstarkte trotzige Selbstbewußtsein nach scharfem Ausdrucke bürgerlicher Macht und Kraft. Die Rathäuser wurden mit Zinnen bewehrt und von einem hochragenden Turme, dem Beffroi, überschattet. Als ältester Bau dieser Art gilt die 1380 vollendete, nun in Trümmern liegende Tuchhalle zu Ypern (Abb. 514), welcher sich die Kaufhalle in Brügge mit ihrem riesigen Beffroi anschließt; an Zierlichkeit der Ausführung überragt beide die 1425 von dem Architekten Simon van Assche begonnene Tuchhalle zu Gent (Abb. 515). Im Jahre 1387 wurde das hübsche Rathaus in Brügge fertiggestellt (Abb. 516). Die berühmten Rathäuser zu Brüssel, Löwen, Gent und Oudenarde danken dem 15. und 16. Jahrhundert den Ursprung.



500. Remter aus der Marienburg.

Mit hochragendem Hauptturm und zierlichen Ecktürmchen war auch das Rathaus zu Compiègne bedacht. Trotz aller malerischen Wirkung haftet dem alten Schatzhause der Normandie, dem heutigen Justizpalast in Rouen (1493—1499) eine gewisse Überladenheit und Zerfahrenheit an, welche der Fenstergiebelschmuck mehr hervorhebt als abschwächt (Abb. 517).

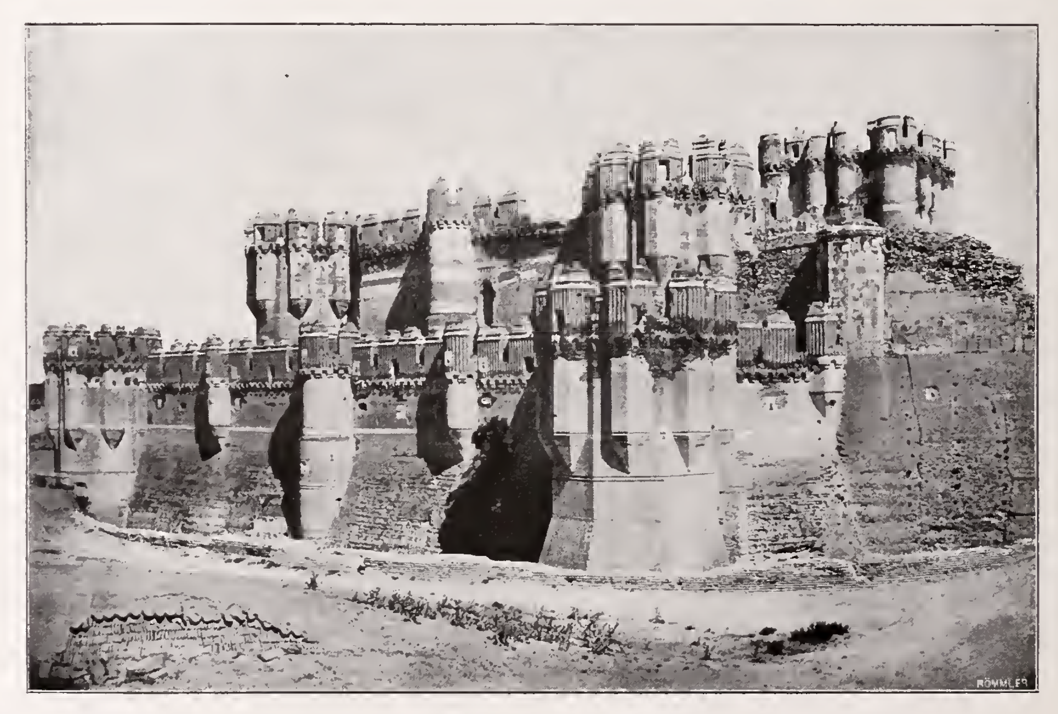


501. Castel del Monte.



502. Castello di Corte in Mantua.

Rathausbauten in Deutschland. Auch auf deutschem Boden, auf dem das durch Richard von Cornwallis um 1267 errichtete „Grashaus" zu Aachen mit den Statuen der sieben Kurfürsten in den Nischen der älteste gotische Rathausbau sein dürfte, stiegen im Laufe des 14. und



503. Castillo de Coca bei Segovia.



504. Stadtbefestigung von Carcassone.

15. Jahrhunderts in allen Landschaften Rathäuser in die Höhe. Die stattlichsten wurden in den norddeutschen, vorzugsweise auf Backsteinbau angewiesenen Hansastädten errichtet. Doch hat das spröde Material die Baumeister nicht gehindert, besonders die Fassaden gar mannigfach zu gestalten.

Die Vereinigung von Kaufhalle, Bürgersaal und Gerichtslaube, die den Ausgangstypus des deutschen Rathauses bildete, begegnet in den Rathäusern von Dortmund und Minden



505. Fünfeckiger Turm, Kaiserstallung und Luginsland in Nürnberg.



506. Das Uenglinger Tor in Stendal.

(Abb. 518). Für die Sitzungen des Rates und für die mit der Stadtentwicklung wachsende Verwaltung wurde die Zugabe neuer Räume notwendig, die das alte Bürger- und Kaufhaus frei weiterentwickelte. Man begnügte sich wohl auch mit Sälen der Schöffen und des Rates für Gerichtspflege und Verwaltung wie in Tangermünde (Abb. 519), an dessen zwei Säle enthaltenden älteren Bau im 15. Jahrhundert eine unten offene Gerichtslaube mit darüberliegender Schreibstube sich anschloß. Ähnliche Anordnung begegnet auch in dem reizenden Rathause von Alsfeld (1512), das nächst dem spätgotischen von Oberlahnstein und dem zwischen 1432—1528 errichteten zu Duderstadt (Abb. 520) eine besonders ansprechende Lösung des Fachwerkbaues darstellt. Kaufhaus, Bürgersaal und Verwaltungsräume wurden in oft ausgedehnten Rechtecksbauten unter ein Dach gebracht, so in dem geschmackvollen, hohen Giebelbau des Rathauses zu Münster oder in der schönen Gruppe des Rathauses zu Halberstadt, in der an den älteren Ratssaaltrakt seit 1398 Kaufhalle und Bürgersaal angebaut wurden. Die rechtwinklige Verbindung des Bürgersaales mit den Ratsstuben bietet den Winkelhakentypus mit aus- oder einspringenden Ecken des Marktes. Denselben vertritt am glänzendsten das Rathaus in Braunschweig (Abb. 521), dessen rechtem Saalflügel in der Mitte des 15. Jahrhunderts die prächtige, zweigeschossige Laube mit zierlicher, an die Domfenster gemahnender Giebelarchitektur vorgelegt wurde. Von der parallelen Verbindung zweier durch einen schmalen Hof getrennten Flügel geht das Rathaus in Lübeck (Abb. 522) aus, dem um 1400 das über der offenen Marktverkehrshalle liegende Tanzhaus und von 1442—1444 ein neuer Saalbau sich im Winkelhakentypus angliederten. Diese Anlageform wurde für das baltische Gebiet vorbildlich und erreichte in Stralsund die abgeschlossenste Durchbildung. Als besonders großzügige Anlage des deutschen Ordensgebietes präsentiert sich das 1393 begonnene Rathaus in Thorn (Abb. 523), von dessen einen Hof umziehenden Flügeln drei für den Marktverkehr frei waren, während im vierten Ratswage, Platzmeister und Gericht untergebracht wurden. Das Obergeschoß nahm außer Kanzleien den Bürger- und den Ratssaal, der Turm das Archiv auf. Der geschlossene Viereckbau mit Turm wurde bei den Rathäusern in Kulm und Posen noch im 16. Jahrhundert beibehalten.

An anderen Orten wurde man den wachsenden Bedürfnissen durch Hinzufügung neuer Bauteile gerecht, die in lockerer Gruppierung den Rathauskomplex oft überaus malerisch gestalteten, so in Regensburg, Hildesheim, Nürnberg, Basel, Breslau oder Prag. Am Rat-

hause der Prager Altstadt, in dessen unterem Turmgeschosse die berühmte altertümliche Uhr mit spätgotischer Dekorationsfülle eingestellt ist, bildet die 1381 vollendete Erkerkapelle (Abb. 524) ein feines Kabinettsstück gotischer Bauweise. Die einst mit baldachingeschützten Statuen geschmückte, ausgedehnte Frontentwicklung des Rathauses in Aachen (1358 bis 1376) und der Statuenschmuck des um 1400 entstandenen Rathauses in Wesel erweisen sich als von flandrischen Vorbildern beeinflußt, die wohl auch bei der Errichtung des fünfstöckigen Kölner Rathausturmes (1407—1414) maßgebend waren. Im allgemeinen gehört der Turm nicht zu den unbedingt notwendigen Bestandteilen des deutschen Rathauses, obzwar die vereinzelt erweisbare Erwerbung von Turmhäusern, wie 1316 in Würzburg (Abb. 525), für die Rathausunterbringung schließen läßt, daß man frühe schon die besondere Eignung des Turmes für die Unterbringung des Archives, der Schatzkammer und Kapelle hie und da beachtete. Im deutschen Ordenslande, im böhmischen Ländergebiete und seiner Nachbarschaft war der Turm vom Rathausbilde allerdings fast untrennbar.



507. Das Severinstor in Köln.

Durch Vielfarbigkeit zeichnen sich die Rathäuser in der Mark Brandenburg aus, ganz im Geiste des Backsteinstiles, während das Breslauer Rathaus aus dem 15. Jahrhundert, einer schlesischen Sitte folgend, die Hausteinformen in Ziegeln nachzuahmen sich bemüht. Die künstlerische Verwendbarkeit des Backsteinmateriales bringen wohl die Rathäuser zu Tangermünde und zu Königsberg in der Neumark am wirkungsvollsten zur Anschauung, jenes in Zerbst vergröbert das Breslauer Vorbild; die Tangermünder Rathausfassade (Abb. 519) gehört mit ihren großartig entfalteten Fensterrosen und den breiten Gitterfriesen zu den Glanzschöpfungen der Backsteinarchitektur, die den ihr sonst geläufigen Giebelbau kaum anderswo wieder so künstlerisch feinfühlig gegliedert und aufgegipfelt hat.

Andere öffentliche Bauten der Stadt. Zunächst strebte die Bürgerschaft der Städte darnach, in dem Rathause, wenn möglich, alle städtischen Verwaltungszweige unterzubringen. Mit der Zeit lösten sich aber namentlich das Kaufhaus, das Zeughaus und die Ratswage von dem Rathause ab und wurden in selbständigen Gebäuden untergebracht. Das für den Markt- und Handelsverkehr bestimmte Kaufhaus bevorzugte die Hallenform, erhielt wie in Konstanz (1388) wohl auch einen großen Saal und Räume für die Warenbergung. Der Grundstock der Markthalle in Straßburg wird heute noch von dem 1358 errichteten Kaufhause (Abb. 526) gebildet. Als solches stellt sich auch die 1391—1395 von Martin Lindintolde errichtete Tuchhalle in Krakau dar, deren Äußeres nach einem Brande im Jahre 1555 durchgreifende Verände-



508. Der Altstädter Brückenturm in Prag.

rungen erfuhr. Für die Abhaltung städtischer Feste wurde wahrscheinlich 1452 in Köln der stattliche Saalbau des Tanzhauses Gürzenich vollendet, auf dessen Bestimmung die tanzenden und tollenden Paare an den beiden Saalkaminen hindeuten. In der Nähe des Rathauses stand der oft nur säulenartige Pranger, der in Schwäbisch-Hall (Abb. 527) zur erhöhten, vorgekragten Bühne ausgestaltet wurde. Der Unterbringung des städtischen Zinsgetreides und der Lebensmittelvorräte für bedrängte Zeiten dienten die mitunter ansehnlichen Kornhäuser; das 1494—1495 zu Nürnberg (Abb. 505) erbaute wurde bei Kaiserbesuchen auch für die Unterbringung der Pferde benützt. In ein anderes, 1498—1502 entstandenes Nürnberger Kornhaus, die „Maut", wurde später die große Wage verlegt. Schon 1497 hatte Nürnberg ein selbständiges Waghaus erhalten, dessen Bestimmung das bekannte Relief des städtischen Wagmeisters von Meister Adam Krafft hervorhob (Abb. 528). In Verbindung mit einem Lagerhause wurde 1534 die ansehnliche „alte Wage" in Braunschweig, namentlich durch die oberen Fachwerkgeschosse, eine heute noch bewunderte Zierde der Stadt. In der Nähe der Kaufhäuser oder an den Ufern der die Warenzufuhr erleichternden Wasserstraßen wurden Krane sogar in selbständigen Türmen aufgestellt; ein prächtiges Beispiel dieser Anordnung erhielt sich in dem 1410 errichteten Kranenturme auf der Langenbrücke in Danzig, von dem aus auch die Aufrichtung und Einsetzung der Masten erfolgte (Abb. 529). In den Handelsstädten entwickelte sich naturgemäß eine Speicherarchitektur, die bei aller Schlichtheit des Ganzen doch manch wirksame Lösung baulicher Ausgestaltung solcher Stapelhäuser fand (Abb. 530). Die Fassade des Lagerhauses in Gent geht bis ins 13. Jahrhundert zurück (Abb. 531). An Flußufern, wie an der Obertrave in Lübeck, reihten sich mitunter solche Speicher in anziehender Geschlossenheit aneinander. Die Einhebung der Steuern und Zölle für importierte Waren erfolgte an manchen Orten in besonderen Gebäuden; das 1477 errichtete Zollhaus in Brügge (Abb. 532), dessen graziöse Vorhalle das Wappen Peters von Luxemburg, des Generalsteuerdirektors, ziert, ist heute mit vollständiger Umgestaltung des Innern in eine öffentliche Bibliothek umgewandelt.

Hospitäler. Die in so vielen frommen Stiftungen sich betätigende Mildherzigkeit der bürgerlichen Gesellschaft vergaß nicht der unterstützungsbedürftigen Mitmenschen, für deren Unterbringung mitunter sehr ausgedehnte Hospitäler erbaut wurden. Eine großartige Anlage dieser Gruppe ist das nach dem Brande von 1276 erichtete Heiligen-Geistspital in Lübeck mit



509. Das Holstentor in Lübeck.

dreigiebeliger Fassade und fünf schlanken Türmen (Abb. 533). Die lettnergeschmückte Hallenkirche mit alten Malereiresten lagert vor der langgestreckten, mit freiliegendem Dachstuhle überspannten Halle, in der die zweireihigen Schlafzellen aufgestellt sind. Arkaden- und Giebelanordnung verleihen dem Hofe des 1443 vom Kardinal Nikolaus Rolin gestifteten Hospitals in Beaune anheimelnden Reiz. Um einen Kreuzgang gruppieren sich drei auf Pfeilern gewölbte Säle und die der Buchstabenzahl des Alphabets entsprechenden Zellen des 1450 gegründeten Hospitales zu Cues an der Mosel. Durch seine vortreffliche Holzwölbung aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts interessiert der Krankensaal der Biloque in Gent.

Schulbauten. Seit der Errichtung der Prager Universität im Jahre 1348 erfolgte rasch nacheinander die Gründung mehrerer hoher Schulen, die für ihre Unterrichtszwecke besondere Gebäude beanspruchten. Von dem durch Johlin Rothlew aufgeführten Carolinum in Prag, das Wenzel IV. 1383 für die Universität erwarb, erhielt sich nur der prächtige, fein gegliederte Erker. Ein solcher begegnet auch etwas einfacher an dem noch im alten Bauzustande befindlichen Collegium Jagellonicum in Krakau, das Bischof Friedrich nach dem Brande von 1492 binnen fünf Jahren wieder herstellen ließ (Abb. 534). Niedrige, im Zellgewölbe geschlossene Arkaden umziehen die vier Gebäudeflügel des Hofes; an Türen und Fenstern begegnen sich bereits spätgotische Motive und Renaissanceformen. Die am Beginn des 16. Jahrhunderts errichtete Universität in Erfurt verwendete noch den charakteristisch sächsischen Vorhangbogen für die Fensterdeckung (Abb. 535). Die Bauten der mit englischen Universitäten verbundenen Colleges hielten sehr lange an der Gotik fest. Die Fassade von All Souls College (Abb. 535) in Oxford (um 1440) wurde durch den wuchtigen zinnengekrönten Turm, der über dem Hauptportale in



510. Tor in Bordeaux.

drei Geschossen emporsteigt, und durch zwei Erker belebt. Als früher Bau für Stadtschulzwecke verdient die „alte Schule“ in Wismar (um 1300) besondere Beachtung. Da die Erwerbung von Handschriften immer noch mit großen Kosten verbunden war, so daß große Bibliotheksbestände zu den Seltenheiten gehörten, genügten für Bibliothekszwecke im allgemeinen kleine Bauten mit bescheidenen Räumen, wie z. B. die auf reiche künstlerische Belebung verzichtende, kapellenartige Pfarrbibliothek bei St. Andreas in Braunschweig (Abb. 537).

Zunfthäuser. Die zu Reichtum, Macht und Ansehen gelangenden Gilden und Zünfte begannen allmählich auf die Errichtung eigener Innungshäuser, Zunft- und Trinkstuben Wert zu legen und kargten nicht mit der Widmung ausreichender Mittel für mitunter ganz ausgezeichnete Schöpfungen dieser Art. Als besonders treffliche Leistung ist der 1350 von der patrizischen Georgsbrüderschaft errichtete Artushof in Danzig zu nennen, der 1479—1481 nach einem Brande erneuert wurde und in der auf vier schlanken Säulen ruhenden Wölbung des dreischiffigen, mit Gemälden und Schnitzereien reich geschmückten Saales Beziehungen zur Wölbungskunst des deutschen Ordenslandes nicht verleugnete (Abb. 538). Im Ostseegebiete entstanden, gleichfalls schon im 14. Jahrhundert, ähnliche, nach dem sagenhaften König Artus als Gründer dieser Kategorie genannte Festhallen in Thorn, Culm, Elbing, Braunsberg, Stralsund und Riga. Im Jahre 1531 errichteten die „freien Schiffer“ in Gent im Stile der Flamboyantgotik ihr höchst malerisches Gildehaus (Abb. 531) mit seiner ornamental zusammengefaßten Fensteranordnung, 1535 wurde in Lübeck das Haus der Schiffergesellschaft erworben und eingerichtet (Abb. 539); seine Diele mit Schiffsmodellen und Kronleuchtern ist eine Sehenswürdigkeit der freien Hansastadt geworden. In Gent verstanden es die Lohgerber, ihrem Zunfthause in dem „Toreken“ einen vom Alltäglichen abweichenden Aufputz zu geben (Abb. 540). Die ebenso majestätische wie malerische Fleischhalle in Ypern (Abb. 541) wußte die in Stein ausgeführten



511. Die Barbakane und das Florianitor in Krakau.

unteren Geschosse mit der Ziegelverwendung des Oberbaues in wirkungsvolle Harmonie zu bringen. Die Bruderschaft der Kalandsbrüder in Lüneburg ließ die Fassade ihres Hauses mit stattlich entwickeltem Giebel (Abb. 542) außerordentlich vornehm schmücken. Als Sitz der Verwaltung der Güter und Einkünfte des Straßburger Münsters wurde 1347 das Frauenhaus in Straßburg begonnen (Abb. 543), dessen Westflügel erst um 1580 entstand.

Das Bürgerhaus. Im wesentlichen blieben Anlage und Einrichtung der Bürgerhäuser auch im späteren Mittelalter unverändert. Im Gegensatz zum antiken Privathause öffnet sich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben Mittelpunkt des Hauses, tritt entschieden zurück; er dient meistens nur wirtschaftlichen Zwecken und erscheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt.



512. Das Kleinseitener Brückentor in Prag.



513. Der sogenannte „Rabot" in Gent.

Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkstätte oder Wohnstube, der andere zu der häufig selbständig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Bevölkerungsanhäufung der Städte zwang die Einwohnerschaft, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuser hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenster, die möglichst dicht aneinandergefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus geteilte Bürgerhaus und ist mit-



514. Die Hallen in Ypern vor der Zerstörung.

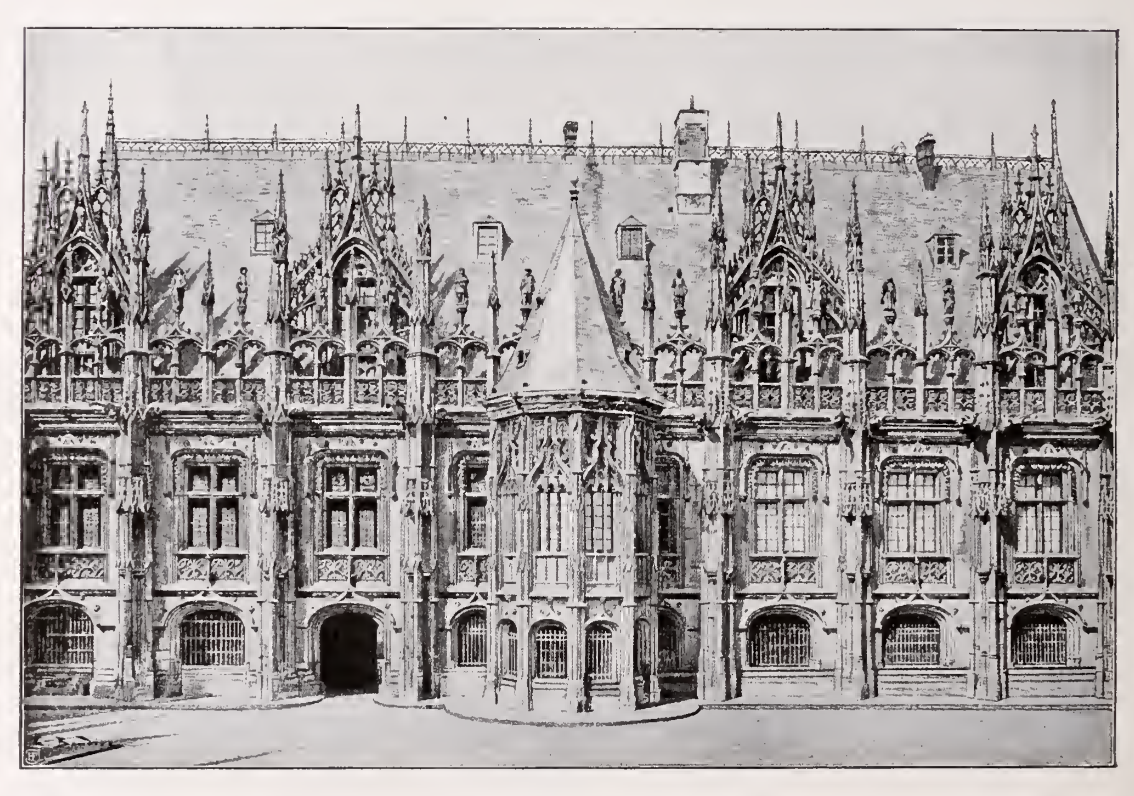


515. Die Tuchhalle in Gent.

unter, wie bei einem 1544 errichteten Hause in Ypern (Abb. 544) höchst malerisch in die Fensteranordnung der Fassade einbezogen. Selbst bei den immer mehr verschwindenden Kleinbürgerhäusern läßt sich die Verwertung bestimmter Typen an weit auseinanderliegenden Orten feststellen, was für ihre Allgemeinverbindlichkeit spricht. Die gleiche Einteilung des Erdgeschosses in Werkstattraum und die dahinterliegende Meister- und Vorratsstube, über denen im Obergeschosse zwei Stuben und die durch eine ganz sparsam angelegte Treppe zugängliche Küche angeordnet sind, begegnet in Lübeck wie in Kolmar (Abb. 545) und war überhaupt in ganz Deutschland bekannt. Das Schema Stube, Küche, Hausgang, Flur mit Treppe, Hof und Hinterhaus bestimmte den Grundplan des schlichten Bürgerhauses. Dem süddeutschen Flur fehlte die doppelte Geschoßhöhe. Als ein gewiß vornehmes Patrizierhaus darf die Löwen-Apotheke in Lübeck gelten, da die Gemahlin Karls IV. sie als Absteigequartier benützte (Abb. 546); das Schema dieses Baues deckt sich mit jenem eines Lüneburger Kaufmannshauses, das die Diele bis zum Dache emporsteigen läßt, so daß zur Seite nur enge Wohnräume übrig bleiben (Abb. 547, 548). Einen fest ausgeprägten Typus zeigt die Dreiteilung des Nürnberger Hauses in Vorderhaus, Hof und Hinterhaus; die mächtige Halle des Erdgeschosses mit dem seitlich



516. Das Rathaus und die Kanzlei in Brügge.



517. Justizpalast in Rouen.

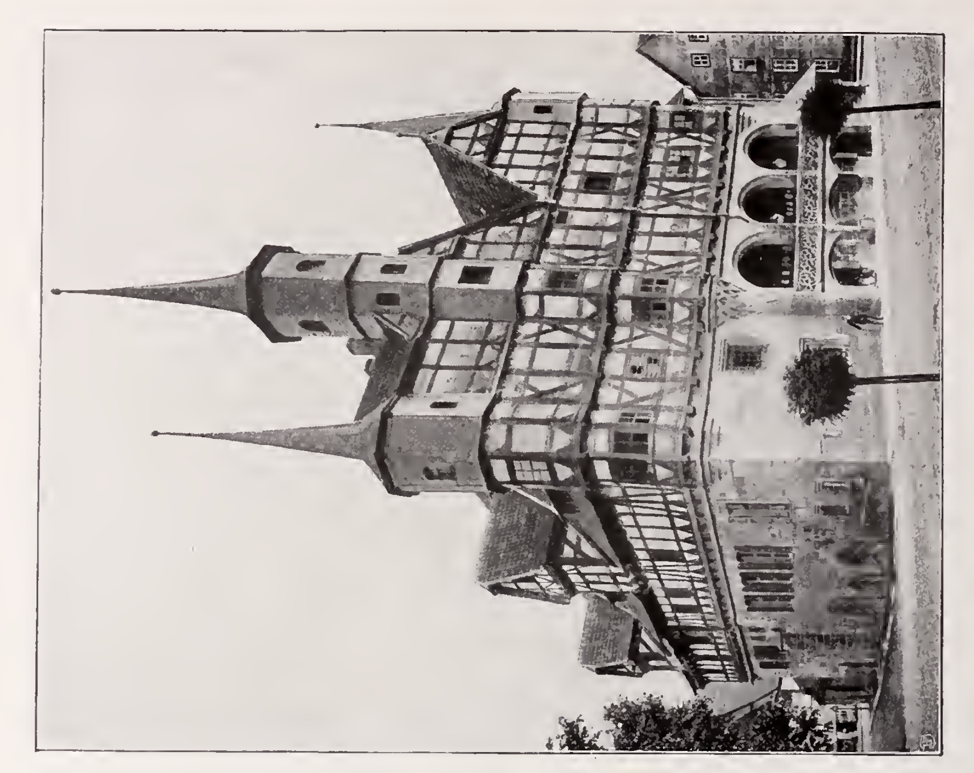


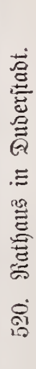
518. Rathaus zu Minden.

eingebauten Kontor berührt sich unstreitig mit der eben erwähnten Lüneburger Anordnung. Gerade in der Gestaltung des Hofbildes, die den alten Motiven der Arkaden, der Säulen und Brüstungen stets neue Reize von anheimelnder Traulichkeit abgewann (Abb. 549), hat die Nürnberger Profanarchitektur teilweise Unvergleichliches geschaffen. In süddeutschen Adelshäusern wurde seit dem 15. Jahrhundert die ungeteilte Erdgeschoßhalle gewölbt.

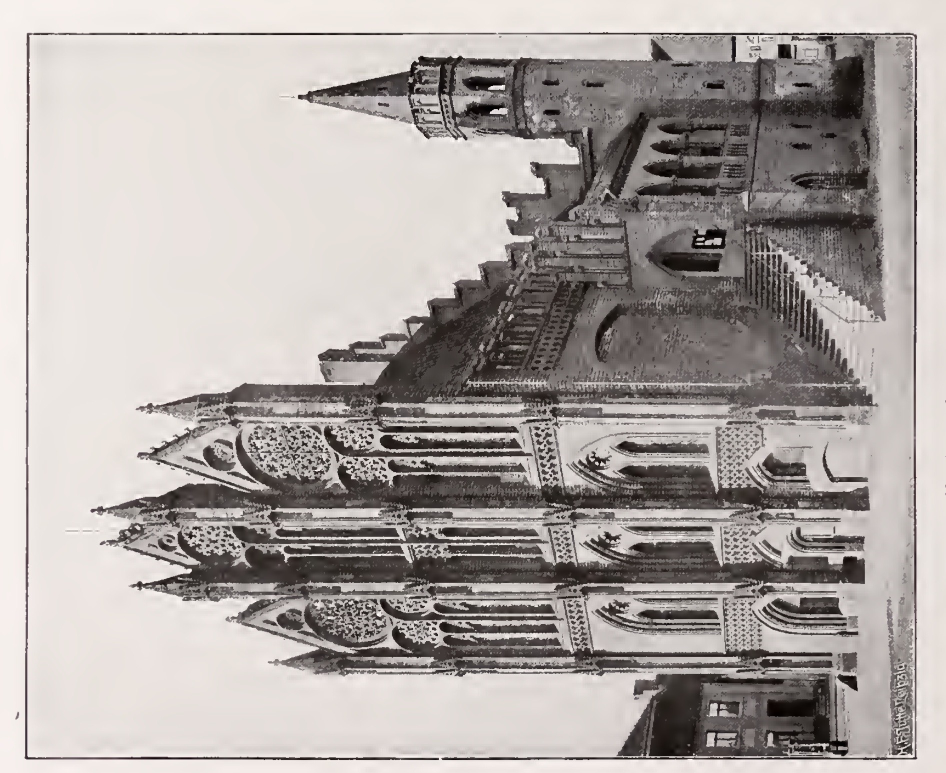
Der Steinbau des Bürgerhauses. Nicht minder als die Mannigfaltigkeit der Landessitten übt die Verschiedenheit des Materials Einfluß auf die Bauform der Bürgerhäuser. Das Steinhaus hat seine Heimat vornehmlich in den romanischen Ländern. Südfranzösische Städte bieten noch zahlreiche Beispiele aus dem 14. Jahrhundert. Weiter im Norden werden Steinhäuser nur vereinzelt angetroffen und regelmäßig als ausgezeichnete, hervorragende Werke gepriesen. In den Spitzbogennischen der Fassade des Musikantenhauses in Reims wurden lebensgroße Statuen musizierender Jünglinge aufgestellt (Abb. 550). Es ist in hohem Grade interessant, daß eine andere Zeit und die Kunst eines von Reims weit abliegenden Gebietes gerade Musikantendarstellungen über dem Marstalleingange der alten Burg in Lübeck anordnete.

Im allgemeinen begnügte man sich, das Äußere des Bürgerhauses durch sparsam verteilte Zierdetails, ein reicher gegliedertes Portal, einen Erker oder Giebel zurückhaltend zu beleben. Am „steinernen Hause“ in Frankfurt a. M., 1464 erbaut, verdecken Zinnen das Walmdach und treten an den Ecken Türmchen vor. Auch der 1422 von Jobst Haug erbaute sogenannte Nassauer Hof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche (Abb. 551), steigt in stattlicher Geschlossenheit turmartig in die Höhe. Doch deuten der Erker und das Chörlein, in der Nürnberger Architektur (Abb. 552) ebensosehr beliebt wie in Böhmen (Prag Carolinum, Laun, steinernes Haus in Kuttenberg), und noch mehr die Anordnung des z. B. im Paumgärtnerschen Hause besonders schönen Hofes und der inneren Räume den friedlich bürger-

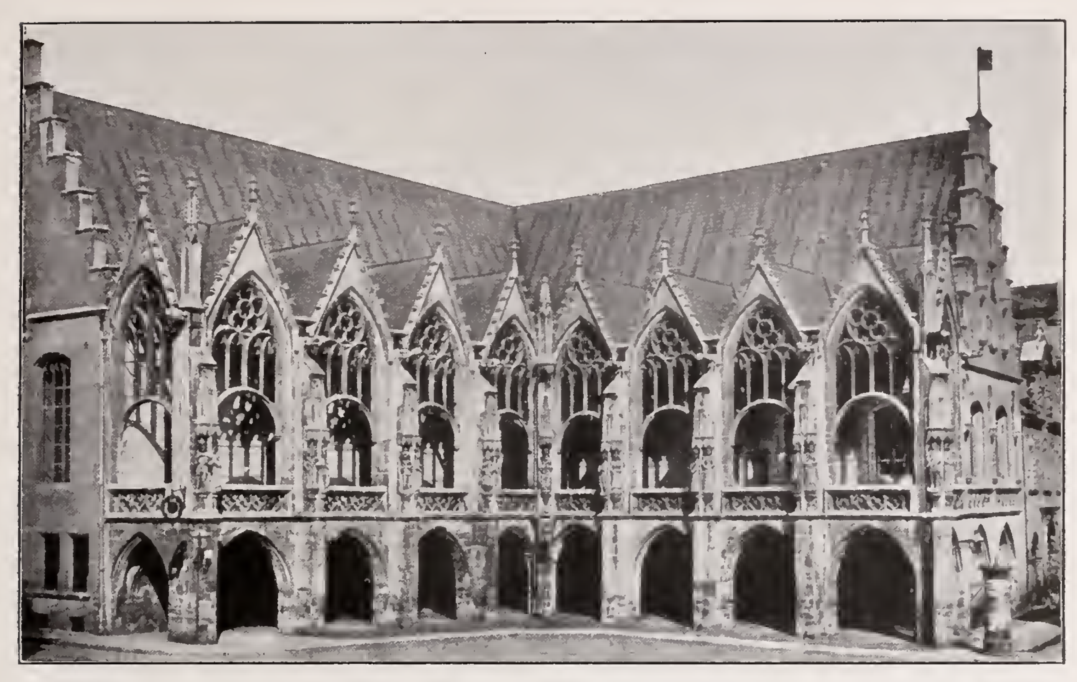




520. Rathaus in Duderstadt.



519. Rathaus in Tangermünde.



521. Rathaus in Braunschweig.

522. Rathaus zu Lübeck.



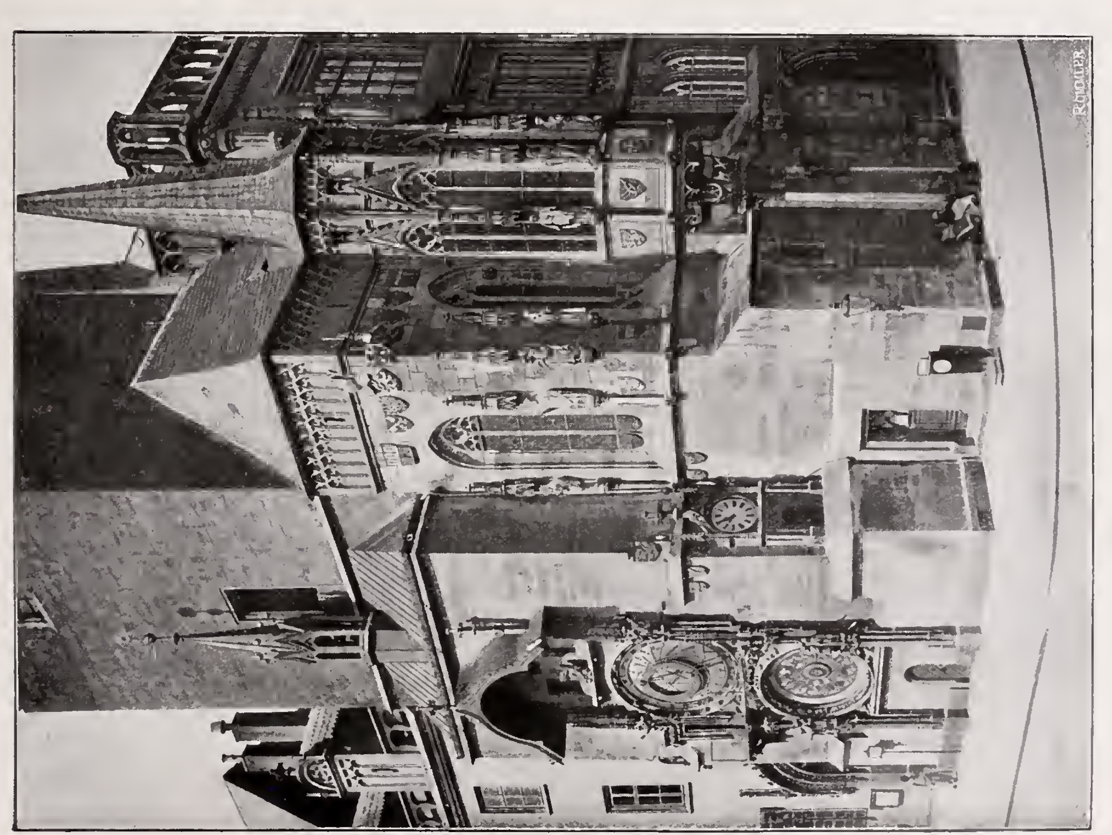
523. Rathaus zu Thorn.

lichen Charakter des Hauses an. Besonderer Volkstümlichkeit erfreut sich der echt deutsche Schmuck des Erkers in Tirol, wo er an Stadt- und Bauernhäusern bis auf die Gegenwart sich behauptete und zur Erzielung malerischer Straßenbilder wie in Sterzing wesentlich beiträgt. Im Tiroler Häuserbau gewannen früh auch italienische Anregungen Einfluß, die bis ins Bayrische hinaufgriffen und nicht minder im Österreichischen sich Geltung verschafften. Sie bestimmten z. B. schon den zierlichen Balkon und die offene Loggia des berühmten „goldenen Dachels“ in Innsbruck, das Maximilian I. zwischen 1494 und 1504 erbauen ließ. Zu derselben Zeit (1494—1513) fand die reiche Fenstergruppe des venezianischen Palastbaues Aufnahme in dem durch Pankraz Kornmeß errichteten gotischen Arkadenhause zu Bruck a. d. Mur (Abb. 553), das auch den Laubengang des Erdgeschosses südländischen Vorbildern entlehnte.

Der Backsteinbau des Bürgerhauses. Ein bequemeres Material für das bürgerliche Wohnhaus bot der Backstein, der daher auch im norddeutschen Tieflande vornehmlich bei Privatbauten verwendet wurde. Von solchen haben sich noch zahlreiche glänzende Beispiele erhalten. Vielfarbiger Schmuck und insbesondere hohe, über das Dach hinausragende Giebel (Abb. 554) zeichnen die Häuser vornehmer Bürger in Pommern, Mecklenburg, in den Hansastädten aus. Im allgemeinen fanden die Formen der kirchlichen Architektur auch für Profanbauten der Backsteinkunst unbedenklich Verwendung. Die Einfassung der Öffnungen durch fein profilierte Formsteine, der Wechsel buntglasierter Steine und weißgeputzte Blenden trugen in die Gesamterscheinung einen mitunter überraschenden Formen- und Farbenreichtum hinein, der auch dem Gitterfriese die reizvollsten Wirkungen abgewann. Als hervorragende Leistung eleganter Backsteindekoration wird der „Kammgiebel“ des sogenannten Waffenhauses des



525. Rathaus zu Würzburg.



524. Erkerkapelle des Altstädter Rathauses in Prag.



526. Kaufhaus zu Straßburg.

Bischofs Olaf Mortensen, eines im 15. Jahrhundert aufgeführten kapellenartigen Zubaues neben dem Dom zu Roskilde, gepriesen.

Der Fachwerksbau des Bürgerhauses. Immerhin bleibt auch im späteren Mittelalter das Fachwerkhaus der Haupttypus bürgerlicher Wohnungen. Auf steinerner Unterlage liegen die Schwellen, welche die durch Riegel und schräge Streben verbundenen und versteiften



527. Der Pranger in Schwäbisch-Hall.

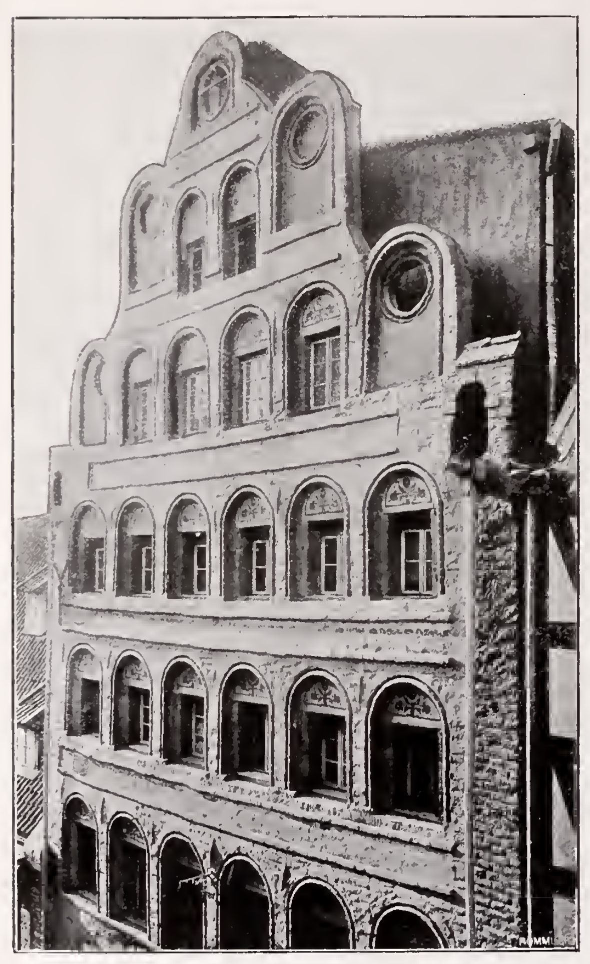


528. Relief am alten Waggebäude von Adam Krafft in Nürnberg.

Ständer tragen (Abb. 555). Die oberen Stockwerke werden in Deutschland gewöhnlich vorkragend errichtet, wohl aus konstruktiven Gründen, weil die herausragenden Balken dem ungleichen Setzen und Einbiegen der Zwischenbalken entgegenwirken, dann aber auch aus Anhänglichkeit an die allgemein verbreitete Bausitte, welche die oberen Bauteile gern vorspringen ließ. Die Füllungen der Wände, aus Lehm oder Backsteinen, boten sich dem farbigen Schmucke, die Balkenköpfe, Unterzüge, Schutzbretter usw. der plastischen Bearbeitung willig dar. So gewann das Fachwerkhaus die heitere, zierliche Gestalt, die das dürftige Material oft völlig vergessen läßt und in Braunschweig, Halberstadt und namentlich in Hildesheim sogar an monumentale Wirkung heranreicht, anderwärts, wie in Dinkelsbühl oder Miltenberg, allzeit ansprechenden Reiz zu wahren weiß. Für das norddeutsche Fachwerkhaus ist die Vielfenstrigkeit ebenso eigenartig wie die durch Anlehen bei der Steinbaukunst sich bereichernde Dekoration, die auf Balkenschluß, Kopfbänder und Schwellen sich beschränkte. Polygone Säulchen und Konsolen wurden auf die Knaggen übertragen, die sogar Figurenschmuck erhielten, am Fuße der Konsole und am



529. Kranenturm auf der Langenbrücke in Danzig.


530. Der Speicher „Graue Gans“ in Danzig.

Kopfe dem Baldachin nachgebildet wurden, während Ausstechen von Maßwerken die Flächen belebte. Die mit Fratzen, Neidköpfen u. dgl. beschnitzten Balkenköpfe schlossen sich der Knaggenprofilierung an. Die Zierlust fand namentlich an den Schwellen ein reiches Betätigungsfeld, zog Tierfabeln und Tiersymbolik heran, legte sich an dem sehr lange in Übung bleibenden Treppenfriese ein leicht verwendbares Motiv zurecht (Abb. 556), blieb aber auch dem gotischen Laubstabe treu und ließ sich sogar auf das Anblenden einer gotischen Maßwerkgalerie im Wechsel von Pfosten und Kreuzbögen ein (Abb. 557); in einer kräftigen Bemalung erwuchs eine sinnfällige Verstärkung der Gesamtwirkung. Im süddeutschen Holzbau sind mannigfaltige Ausbauten, Chörlein, Erker, Ecktürmchen und Windeluken beliebt. Beim Straßburger Holzbau drängte seine Gliederung der Schwellen und Ständer die Verstrebung und Felderfüllung merklich zurück. Bis ins 17. Jahrhundert änderte das Fachwerkhaus seine Grundform nicht wesentlich, nachdem im 14. Jahrhundert die wichtige Neuerung, die Fassade mit dem spitzen Giebel (an Stelle des Walmdaches)


Lagerhaus. Haus der Kornmesser. Haus der Freien Schiffer.
531. Der Kräuterkai in Gent.

abzuschließen, siegreich durchgedrungen war.

Gotischer Profanbau in Italien. Wie im Norden, so dehnte auch in Italien die Gotik ihre Herrschaft über das weltliche Bauwesen aus. Enger als die Kirchen schmiegten sich die profanen Werke an Volksgeist und Volkssitte an und gestatteten dieser freieren Ausdruck. Die nationale Phantasie prägt sich in den bürgerlichen Bauten mit besonderer Kraft aus. Es gibt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, die sich nicht hervorragender Denkmäler vom Ausgange des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch erhalten einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von Palästen und Hallen, die Gemeinden oder einzelne Bürger in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am besten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo Mauern und Tore, Türme, Häuser und Paläste die Phantasie in die Zeiten des kräftigen, streitbaren, freien Bürgertums zurück-



532. Bibliothek (früher Zollhaus) in Brügge.



533. Heiligen-Geist-Spital in Lübeck.



534. Der Hof des Collegium Jagellonicum in Krakau.



535. Das Collegium majus in Erfurt.

führen (Abb. 558). Auch der alte Platz del Campo in Siena, im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Szenerie dar. Neben dem Palazzo Pubblico, auf dessen 1309 vollendeten Bau im 15. Jahrhundert ein zinnengekröntes zweites Stockwerk aufgesetzt wurde, steigt der schlanke Turm „Mangia" (Abbild. 559) empor; sein merkwürdiger Abschluß mit dem kapellenartigen Aufsatze innerhalb eines breit vorgekragten Umganges geht auf Zeichnungen des Lippo Memmi zurück. Dem Palazzo Pubblico gegenüber liegt der stattliche Palazzo Sansedoni, der ebensowenig wie der Palazzo Saracini (Abb. 560) auf die Turmbeigabe verzichtete und auch den beim Palazzo Buonsignori in besonderer Zierlichkeit wieder begegnenden Rundbogenfries beibehielt. Die gotischen Stilformen der Profanbauten beschränken sich allerdings meistens auf Spitzbogen an Fenstern und Portalen. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermassen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenstreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, die vereinzelt (Palazzo Buonsignori in Siena) mit Wappenbildern geschmückt sind, und die flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht teils auf klimatische Anforderungen, teils auf die soziale Sitte aus. So weichen die deutschen Brunnenbauten von den italienischen, unter welchen die 1248 vollendete, schon von Dante gepriesene Fontebranda, die Fonte Ovile (Abb. 561) und die gleichfalls in gotischem Stile errichtete Fonte Nuova in Siena erwähnenswert sind, ganz erheblich ab. Die inneren Parteikämpfe empfahlen wehrhafte Bauten, wie die sogar mit Freskenschmuck bedachten Porta Romana (Abb. 562) und Porta Pispina in Siena. In Spoleto stieg die Zahl der Verteidigungstürme, die Eigentum besonderer Turmgenossenschaften waren, gegen 100, im Rom auf 900. Die Bedürfnisse des Verkehrs förderten auf öffentlichen Plätzen die Anlage offener Hallen im Erdgeschosse. Aus einem solchen Hallenbau, den man 1339 für die Kornbörse in Florenz begonnen, entstand die ganz eigenartige Kirchenanlage von Or San Michele. Verhältnismäßig frühe regten sich gerade an Bauwerken dieser Kategorie Anfänge einer von der strengeren Gotik abweichenden Behandlung, die allmählich zu der Renaissancearchitektur hinüberleitet, so an der reichverzierten Eckhaushalle des Bigallo, an der in drei weiten Rundbogen gegen den Rathausplatz sich öffnenden Loggia dei Lanzi in Florenz oder an der ihr um 1420 nachgebildeten Loggia degli Uffiziali in Siena (Abb. 563). Hallenanlage und Palastbau vereinigten sich in höchst



536. All Souls College und Marienkirche in Oxford.



537. Pfarrbibliothek bei St. Andreas, Braunschweig.

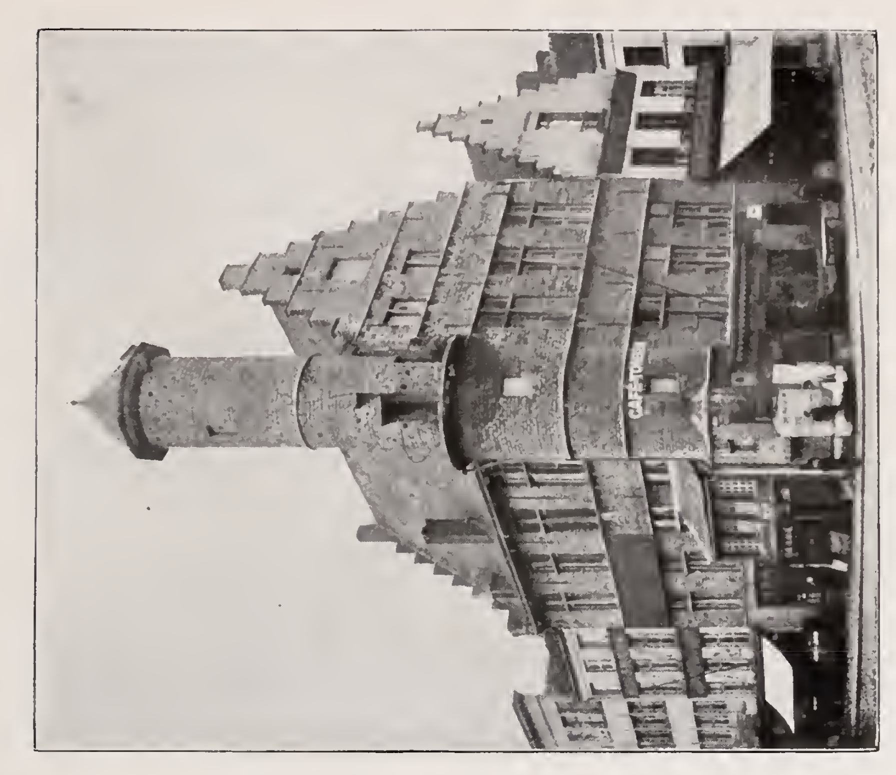
wirkungsvoller Weise bei dem durch Frate Oliviero um 1270 errichteten Palazzo di S. Giorgio in Genua (Abb. 564).

Schwere, unbehauene Quadersteine (Rustika) sind der in Toskana übliche Baustoff. Die Häuser empfangen dadurch ein ernstes, wenig einladendes Wesen, in Verbindung mit den Türmen, die zuweilen hoch über das Dach hinausragen, burgartiges Aussehen. Wie geringe Anforderungen man noch im 13. Jahrhundert an künstlerische Gliederung selbst bei den wichtigsten Bauwerken stellte, beweist der berühmte Palazzo vecchio in Florenz. In einzelnen Fällen, z. B. am Palazzo del Podestà, dem gegenwärtigen Museo Nazionale, übt erst der innere Hofraum reicheren Eindruck und ersetzt durch malerische Anordnung der Bauteile, was ihm vielleicht an Regelmäßigkeit der Anlage abgeht.

Mindestens ebenso reich wie Toskana ist die Lombardei an gotischen Profanbauten. Das Backsteinmaterial, häufig durch Farbe gehoben, verleiht den Werken gefälligeren Cha-



538. Das Innere des Artushofes in Danzig.



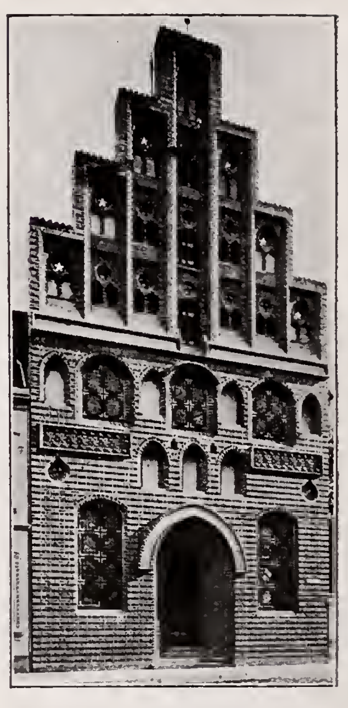
540. Das ehemalige Lohgerberzunfthaus in Gent.



539. Haus der Schiffergesellschaft in Lübeck.



541. Die Fleischhalle in Ypern.

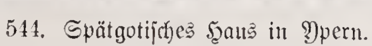


542. Das Kalandhaus in Lüneburg.



543. Das Frauenhaus in Straßburg.



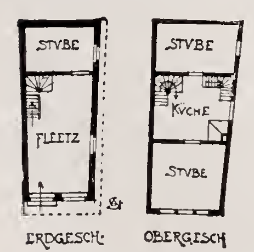


544. Spätgotisches Haus in Ypern.

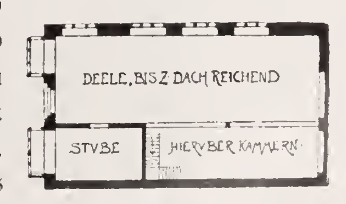


546. Patrizierhaus in Lübeck.

rakter; die üblichen offenen Hallen im Erdgeschosse, im Gegensatz zum geschlossenen fensterreichen Oberstocke, geben dem Ganzen einfach natürliche Gliederung. In welcher Richtung sich die Bauphantasie bewegte, zeigt ein Vergleich der älteren Rathäuser (13. Jahrhundert) in Cremona, Piacenza (1281) oder Monza, wo im Giebel noch der romanische Stil anklingt, mit dem nach dem Brande von 1876 wiederhergestellten Stadthause in Udine. Vortrefflich scheint der heitere Bau der sonnigen Landschaft angepaßt. An der Grenze der Gotik stehen bereits die alten Teile der Fassade des 1457 von Antonio Filarete begonnenen Hospitals zu Mailand (Abb. 565). Reich ornamentierte Gesimse und Fensterumrahmungen zieren den in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Palazzo dei Mercanti in Mantua (Abb. 566). Von gotischen Zunfthäusern seien das Haus der Notare und die Loggia dei Mercanti in Bologna noch besonders genannt.



545. Kleinbürgerhaus in Kolmar.



547. Grundriß des Kaufmannshauses in Lüneburg.



548. Kaufmannshaus in Lüneburg.

Venezianischer Palastbau. Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs, die mit einer gewissen Notwendigkeit den Ortsverhältnissen sich anpassen. Die Kanäle bilden die Straßen der Inselstadt; ihnen sind alle Häuser offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirtschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der romanische Palastbau löst die Fassaden größtenteils in offene Säulenhallen auf, deren Rundbogen gestelzt, später auch vereinzelt (Palazzo Falieri) kielbogenförmig umrahmt werden. Die prächtige Marmorfassade des Museo Corrèr, eines 1621 zum Fondaco de' Turchi bestimmten Privatpalastes, ist ganz nach den alten Formen erneuert (Abb. 567). Hier wie bei den beiden unteren Geschossen des Palazzo Loredan ist in der Hallenanordnung, teilweise auch in der leichten hufeisenförmigen



549. Hof des Hauses Theresienstraße 7 in Nürnberg. (Beginn des 16. Jahrhunderts.)



550. Statuen am Musikantenhause in Reims.



551. Das Nassauer-Haus in Nürnberg.



552. Vom Sebalder Pfarrhof in Nürnberg.



553. Gotisches Arkadenhaus in Bruck an der Mur.

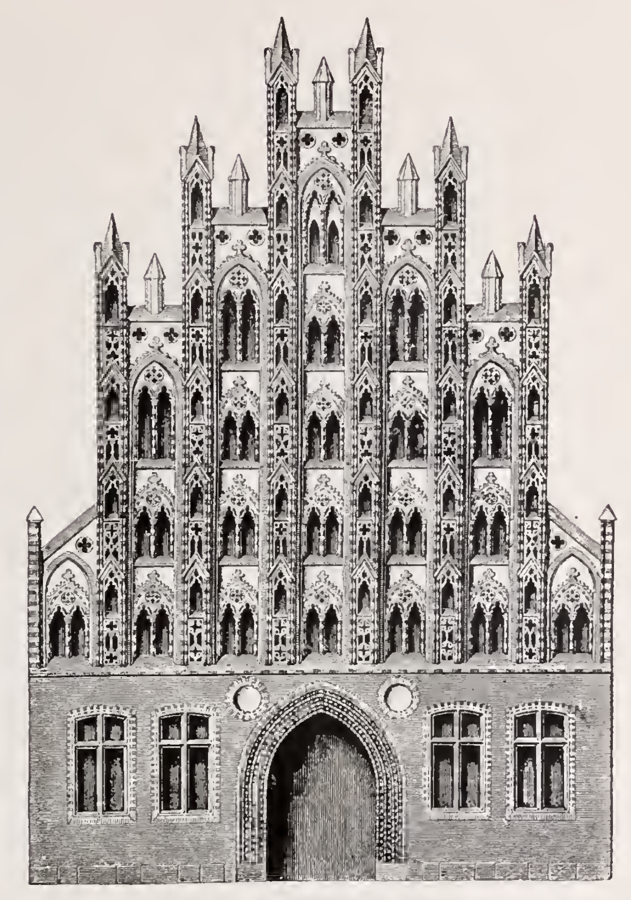
Einziehung des Rundbogens eine gewisse Anlehnung an arabische Einzelheiten unverkennbar. In gotischer Zeit enthält der Oberstock regelmäßig in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, der von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten schmale, mehr geschlossene Flügel mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der aufeinanderfolgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt annehmen und wesentlich nur durch die Dekoration sich voneinander unterscheiden. Als Beispiel mag außer dem ganz symmetrisch angeordneten Palazzo Foscari, dessen Loggienbehandlung gefällige, auch auf die Fenster der Seitenflügel hinübergreifende Abwechslung anstrebt, die am Canal grande gelegene, von Giovanni und Bartolommeo Buon 1424—1437 ausgeführte Cà Doro (Abb. 568) dienen, auffälligerweise nur aus Hauptbau und einem Flügel bestehend. Ähnliche Paläste, nur weniger zierlich und farbenreich, gibt es am Canal grande noch eine stattliche Reihe. Eine Ausnahme von dem herrschenden Typus, der wesentlich verschiedenen Bestimmung gemäß, bildet allein der Dogenpalast. Die der Lagune zugekehrte Fassade wurde zwischen 1310 und 1340, die an der Piazetta gelegene 1422—1439 erbaut. Auf eine wuchtige offene Halle folgt eine zweite gleichfalls offene Halle mit überaus reichgeschmückten Spitzbogen und darüber ein geschlossener, mit farbigen Marmorrauten belegter Oberstock (Abb. 569). Die wunderbare Pracht der Ausstattung läßt die wenig harmonischen Maßverhältnisse und den Widersinn der auf zwei Bogenhallen ruhenden geschlossenen Mauermasse des wuchtigen Obergeschosses beinahe vergessen.

Städtischer Profanbau in Spanien. Berührungen mit südfranzösischen Kunstanschauungen treten bei Profanbauten in Barcelona zutage, wie bei der aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Casa Consistorial und bei der Casa de la Deputacion, deren schönen Hof (Abb. 570) der 1436 mit dem Bau betraute Pedro Blay überaus geschmackvoll ausführte. In den mittleren Turm der mit künstlerischer Feinfühligkeit angeordneten Casa Lonja (Börse) in Valencia wurde wahrscheinlich von Pedro Compte ein prächtig dreischiffiger Saalbau (Abb. 571) verlegt. Die späte Bauzeit (1498) erklärt die Berührung spätgotischer Formen des Obergeschosses mit den Renaissancegedanken der Brüstungsmedaillons. Als hervorragende Schöpfung mittelalterlicher Brückenbaukunst verdient die der Hauptsache nach dem

13. Jahrhundert entstammende Alcántarabrücke in Toledo besondere Beachtung (Abb. 572).

b) Bildnerei und Malerei.

Das Schwinden großer geschlossener Mauerflächen drängte bei gotischen Bauten die Wandmalerei in den Hintergrund; dagegen erfuhr die Steinskulptur durch den größeren Statuenverbrauch erhebliche Förderung. Reichten doch kaum tausend Figuren hin, um die vielen Portale, die Galerien, Strebepfeiler, Tabernakel einer einzigen großen Kathedrale, deren Fassadenkunst geradezu in ein hohes Lied der Bildnerei auszuklingen schien, vollständig zu schmücken. Die reiche Übung der Skulptur verbürgt allerdings noch nicht die innere Güte. Es liegt sogar die Gefahr nahe, daß, wie das Gedränge der Statuen die Einzelwirkung der Gestalten lähmt, so das Erfordernis rascher Arbeit die Vertiefung des Künstlers in sein Werk hindert. Die Handfertigkeit bleibt jedenfalls dauernder Gewinn.



554. Haus in Greifswald.

Gleich wichtig erscheint die Erweiterung der Darstellungskreise. Mühsam hatte sich das Mittelalter in den Besitz eines geistigen Schatzes gebracht, von allen Seiten, mehr auf Weite als auf Tiefe des Wissens bedacht, die Kenntnisse zusammengetragen. Jetzt begann es, sie übersichtlich zu ordnen. Enzyklopädische Schriften, Natur- und Geschichtsspiegel errangen große Beliebtheit und wurden volkstümlich. Diese Richtung spiegelt sich auch in den bildenden Künsten ab, für deren stark literarischen und illustrativen Zug das Aufblühen eines neuen Phantasielebens in der Erweiterung und Veränderung des literarischen Interessenkreises eine sehr beachtenswerte Befruchtung bedeutete. Ganz abgesehen davon, daß ein breiterer Ton der Schilderung angeschlagen wird, vermehrt sich auch namhaft die Menge der Gegenstände. Zu den üblichen biblischen Szenen und Figuren, die wie der große Kruzifixus von 1304 in Maria im Kapitol zu Köln unter der Auffassung der Mystiker sich gewisse Umwandlungen gefallen lassen mußten (Abb. 573), treten noch zahlreiche Legenden, Tierfabeln, Kalenderbilder, Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, der Tugenden und Laster usw. hinzu. Je näher die Gegenstände dem wirklichen Leben stehen, desto leichter gewinnt die volkstümliche Auffassung, der Volkshumor Eingang, desto mehr tritt das tiefsinnig symbolische Element zurück. Es bedurfte aber längerer Zeit, ehe diese Richtung sich vollständig einbürgerte. Neuauffassungen oder Änderungen weithin beliebter Typen stießen wohl auch auf Widerstand und Ablehnung; so wurde 1306 der Bildhauer Thydemannius de Alemannia verhaftet, weil er einem Londoner Pfarrer ein Kruzifix mit einem Querbalken geliefert hatte, das der wahren Kreuzesgestalt nicht entsprach. Die nächste Aufgabe war, die plastischen und malerischen



555. Die Ratsschenke in Halberstadt.

Formen mit dem rein architektonischen Stile in Einklang zu bringen. Die Lösung gelang; es bildete sich ein plastischer und malerischer Stil aus, welcher mit den Linien und Formen der gotischen Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange steht. Die Bildnerei wuchs sich zu einer führenden Kunst aus, die ihre Gestalten in einer an die beste Auffassung griechischer Kunst erinnernden Weise zu idealisieren strebte und während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch der Malerei befruchtende Anregungen für all ihre Gestaltungsweisen vermittelte. Ihr einst schier unübersehbarer Denkmälerreichtum hat durch die wiederholt in schonungsloseste Zerstörung wertvollsten Kunstgutes übergehende Ablehnung der Heiligenverehrung von seiten des Hussitismus und der Reformation, durch die Verdrängung der mittelalterlichen Kirchenausstattungen in der Barockzeit die empfindlichsten Einbußen erlitten; in dem gerade am



556. Treppenfries in Braunschweig.

Emporblühen gotischer Bildnerei führend beteiligten Frankreich hat der Vandalismus der großen Revolution im blinden Wüten gegen Erinnerungszeichen an Religion und Königtum mit den köstlichsten Schöpfungen gotischer Plastik noch rücksichtsloser aufgeräumt als die militärischen Erwägungen der Gegenwartskriegführung. Aber trotz aller oft höchst bedauernswerten Verluste ist der Reichtum und Wert des Erhaltenen immerhin noch überaus bedeutend.

Als die gotische Architektur aufkam, hatte die Skulptur bereits eine längere Entwicklung hinter sich und strebte unverkennbar dem Ziele kräftiger, natürlicher Lebendigkeit, einer relativen Verselbständigung ihrer plastischen Bildungen entgegen. Von dieser Richtung wurde sie nun durch den Anschluß an eine Bauweise, welche die nicht selten bis zur Eintönigkeit feste Regel zum obersten Grundsatze erhebt, teilweise abgelenkt. Äußere Nötigung führte zur Stilisierung der Gestalten, zur Unterordnung der ungebundenen Freiheit unter strenge architektonische Gesetze, ohne daß aber vollkommene Umwandlung der Phantasie in der Richtung auf das Ideale stattgefunden hätte; Reihung und Bewegung der Figuren, ihr Verhältnis zur Raumdarstellung schalteten neue Kompositionselemente ein. Einzelne Züge lebensvoller Naturwahrheit, die nicht mehr grundsätzlich als bedeutungslos für die Auffassung und Durchführung künstlerischer Aufgaben galt, sondern unter bestimmten Einschränkungen neuerschlossen wurde, mischen sich mit streng architektonischen Typen und schaffen so nicht die reine Natur, sondern eine *natürliche Manier*, nicht ein Ideal, sondern idealistischen Schein. Doch muß zugegeben werden, daß dieser Tadel nicht so sehr die französische als die deutsche gotische Skulptur (seit 1250) trifft. Die letztere befand



557. Laubstab und Maßwerkbrüstung in Braunschweig.



558. Türme von S. Gimignano.



559. Das Stadthaus (Palazzo Pubblico) in Siena.



560. Palast Saracini in Siena.

sich in überaus schwieriger Lage. Die gotische Architektur kam nach Deutschland bereits vollkommen ausgebildet, nachdem auch die gotische Skulptur in Frankreich den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht hatte. Plötzlich und ziemlich unvermittelt trat an die deutschen Bildhauer die Forderung heran, Empfindung, Auge und Hand dem neuen Stile gemäß umzuformen. Es blieb oft bei äußerlicher Anbequemung, und wie stets im Falle der Nachbildung eines schon vollendeten Stiles steigerte sich die Nachahmung leicht zur Übertreibung. Ein besseres Los hatten die französischen Bildhauer. Sie machten die Entwicklung der Gotik Schritt für Schritt mit, lebten sich allmählich in die neuen Stilformen ein und waren schon mit einer naturgemäßen Anpassung an dieselben dadurch vor jeder Übertreibung und schroffen Einseitigkeit besser geschützt. Nur in Frankreich hat die gotische Skulptur eine innere Geschichte; nur hier kann sie von ihrem Anfange bis zu ihrer Vollendung verfolgt werden. Auch für die gotische Skulptur, wie für die gotische Architektur, gilt Frankreich mit Recht als das klassische Land, in dem eine Reihe unter sich sehr verschiedener Schulen lokalen oder provinzialen Charakters durch hervorragende Künstlerindividualitäten mit grundverschiedenen Darstellungsprinzipien zu ganz bestimmter Bedeutung gelangt.

Frankreich: Steinskulptur. Schon während des hohen Mittelalters hatte die französische Plastik mannigfache Anregungen an die von ihr teilweise überholten Nachbarländer



561. Fonte Ovile in Siena.



562. Die Porta Romana in Siena.



563. Loggia degli Uffiziali in Siena.



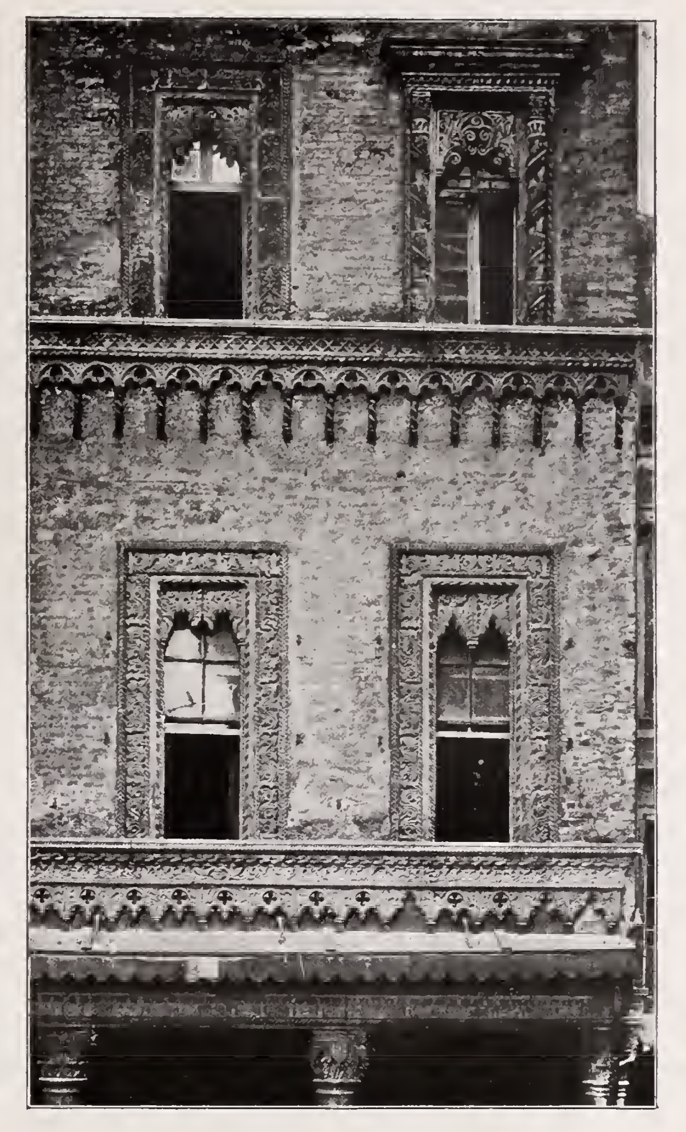
564. Palazzo di S. Giorgio in Genua.



565. Von der Fassade des großen Hospitals zu Mailand.

abgegeben. Ihre Meister begannen bereits im 12. Jahrhundert, die Wege zu bahnen, auf denen die französische Kunst des 13. Jahrhunderts ihren Siegeszug durch ganz Europa hielt. Sie hatten durch den flächenhaften Charakter ihrer Arbeiten, durch meist klare Gliederung und oft ganz vortreffliche Einordnung in das architektonische Gesamtbild eine überaus einheitliche Wirkung nach außen erreicht, daß sie ihrer vornehmsten Aufgabe, das Bauwerk zu dekorieren, trotz mancher Beengtheiten sich gewachsen zeigten und die Hinüberführung in eine den neuen Kunstanschauungen sachlich angemessene Vortragsweise mit rascher Abstreifung gewisser Unbeholfenheiten sich geradezu als selbstverständlich einstellte. Das Bild Christi als Weltenrichter am Portale zu Vezelay z. B., mit dem Unterkörper beinahe im Profil, während Oberkörper und Kopf geradeaus blicken, entbehrt noch greifbarer Körperlichkeit. Das Gewand legt sich nicht in natürliche Falten, sondern wird durch Spirallinien oder dichte Parallellinien in den Flächen gebrochen (Abb. 574). Ein Vergleich mit dem Christus im mittleren Westportale zu Chartres, hundert Jahre später geschaffen, läßt nicht allein den großen Fortschritt in der Formenbehandlung, sondern auch Weg und Richtung erkennen, die die Steinskulptur seitdem einschlug (Abb. 575). Hier schlossen sich die von verschiedenen Seiten — Arles, Toulouse und Burgund — kommenden Anregungen zu schulartiger Zusammengehörigkeit aneinander. In Abhängigkeit davon standen die Arbeiten in Angers, Corbeil, Le Mans, St. Denis, Paris. Ja, selbst Toulouse und Dijon erhielten in künstlerischer Reife manches zurück, was eigentlich von diesen Gebieten seinen Ausgang genommen hatte. In der Bauhütte arbeiteten die Werkleute, welche die großen Quadern in Werkstücke verwandelten, mit Stab- und Maßwerk schmückten, und die Steinmetzen, die Statuen und Reliefs meißelten, einträchtig nebeneinander. Sie gingen nach gleichen Regeln vor, die für die Ausschmückung

reich entwickelter Portale die lebensgroße menschliche Statue zuließen und in der Anordnungszahl nicht beschränkten. Da die lehrhafte Tendenz der Zeit kein wichtiges ikonographisches Element entbehren wollte, selbst wenn seine Einfügung in die eigentliche Hauptdarstellung nicht gelang, so versetzte sie das im Bogenfelde nicht mehr Unterbringbare, aber für die Geschlossenheit des Darstellungsgedankens Notwendige einfach in die Archivolten und belebte sie mit Darstellungen oder in schmale Hohlkehlen eingezwängten Einzelfiguren, die zum Inhalt des Bogenfeldschmuckes eine Beziehung hatten und doch nicht zum eigentlichen Vorgang gehörten. Das Vordringen der Gotik setzte der weiteren Herrschaft älterer hieratischer Typen ein Ende und führte bereits zur Naturwahrheit französischer Plastik hinüber. Die Bildhauer lernten zuerst ihre Gestalten, insbesondere die Gewänder, symmetrisch zeichnen. Diese lassen die Formen des Leibes nicht durchscheinen, schmiegen sich nicht dem Körper an, sondern werden als selbständige Hülle behandelt, die Falten ähnlich (Abb. 576) wie Kanneluren regelmäßig nebeneinandergelegt. So die ältesten Skulpturen an der Kathedrale von Chartres, deren geradezu säulenhafte Gestalten sich dem architektonischen Aufbau mit gewisser Starrheit eingliederten, aber mit ihrer Formenbildung doch zum Schönheitsideale einer neuen plastischen Kunst hinüberleiteten. Chartres gewinnt dadurch an Bedeutung, daß es bald den Brauch entwickelt, auch Rundfiguren zu gruppieren und die Figuren in dünne Stoffe zu hüllen, die den Körperreiz durchschimmern lassen. Die Streckung der Figuren im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur steigert den Eindruck des Symmetrischen. Im Laufe der weiteren Entwicklung werden die starren, geraden Linien dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen, und der Mantel schräg geworfen wurde, wodurch ein gefälliger Gegensatz zu den geraden Falten des Untergewandes entstand, zumal wenn die Hauptfalten des Unterkleides in langer Schleifung bis auf den Boden fielen (Abb. 577). Inwieweit diese ausgebogene Körperhaltung durch einen tektonischen Zwang bedingt war, der die Madonna mit dem Kinde in einem pfeilartigen Block unterzubringen hatte und den Raum für die Kinderfigur nur durch Ausbiegung des Oberleibes der Gottesmutter gewinnen konnte, muß wohl zunächst noch eine offene Frage bleiben.

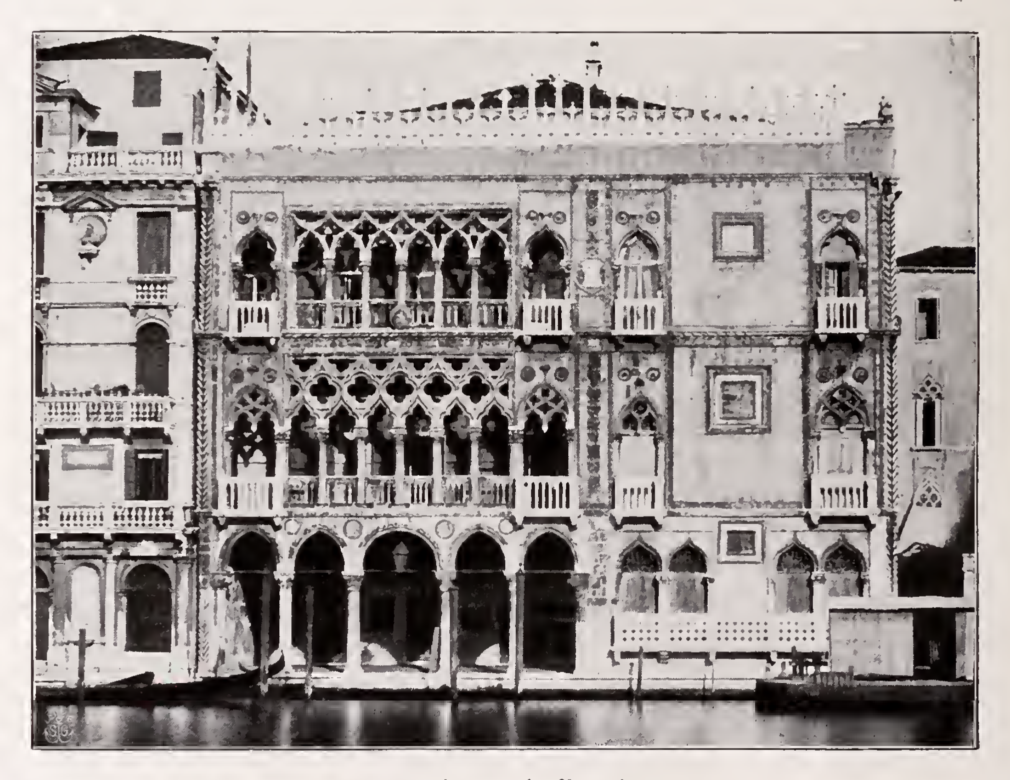


566 Vom Palazzo dei Mercanti in Mantua



567. Museo Corrèr, früher Fondaco de' Turchi, in Venedig.

Denn selbst wenn dieser Blockzwang für den Einzelfall ganz zweifellos wäre, ließe sich daraus allein die Allgemeinheit einer solchen Darstellungspflicht nicht ableiten. Immerhin bleibt aber die hochcharakteristische Ausbiegung der Hüfte und die Übertragung der Last auf das eine



568. Cà Doro in Venedig.



569. Dogenpalast in Venedig.

Bein, so daß das andere kräftig gekrümmt werden kann, das am meisten vollendete, zunächst in Frankreich durchbrechende Standsystem der Gotik. Neben der Zeittracht, an der die Bildhauer im allgemeinen festhalten (Abb. 578), kommen auch Gewandmotive vor, die der Antike entlehnt sind; so besonders in Reims (Abb. 579). Hatte sich früher die Plastik mit ikonographischer Entlehnung einzelner Motive antiker Reliefbildnerei begnügt, so trat sie jetzt mit mehr Verständnis den Problemen antiker Rundplastik in bezug auf Haltung, Formengebung und Gewandung näher. Eine streng symmetrische Anlage wurde auch bei den Haaren und dem Barte beliebt.

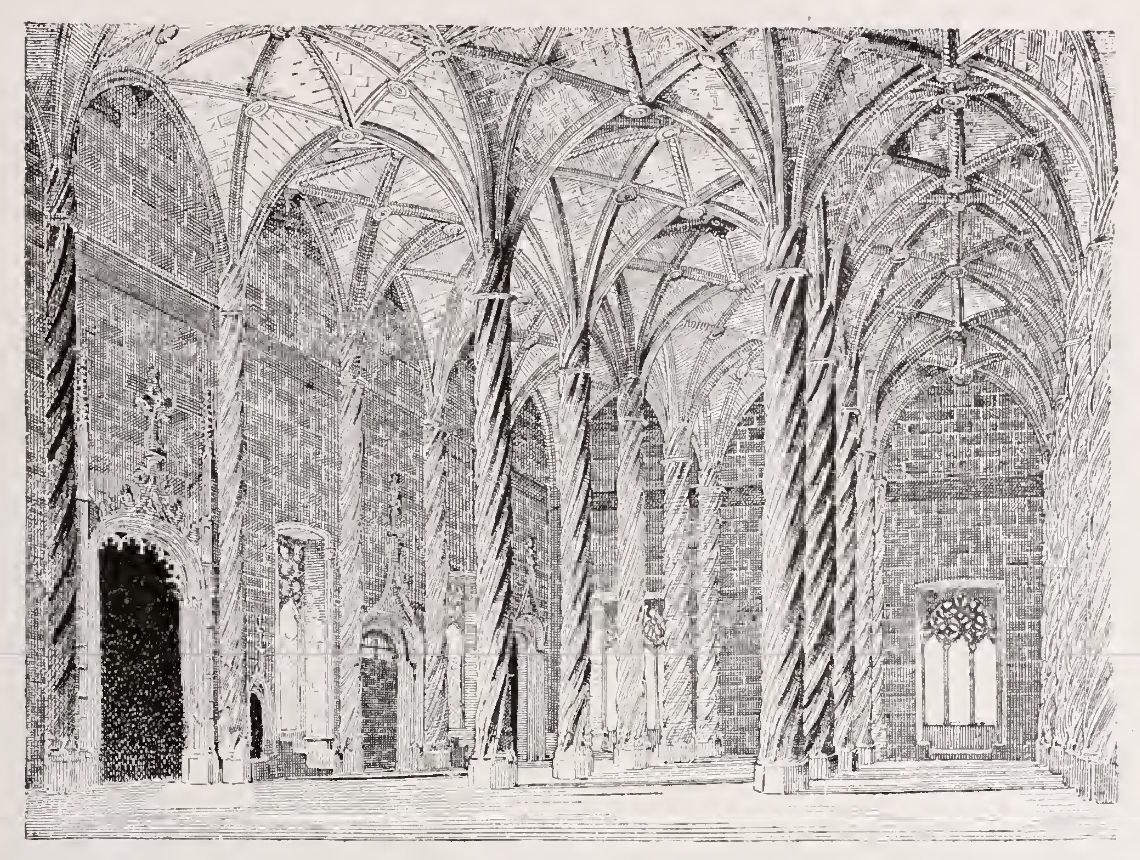
Mit einer solchen Zeichnung der Gewänder, der Haare und des Bartes hätten sich individuell aufgefaßte Köpfe schlecht vertragen. Nicht als ob die Künstler sich mit einer starren, ausdruckslosen Totenmaske begnügt hätten. Lebenskraft spricht fast aus jedem Antlitz der Portal- und Pfeilerfiguren, deren Komposition und Formensprache ein neues Prinzip bildender Darstellung zum Ausdruck brachte. Über den allgemeinen Typus gehen sie aber doch nicht hinaus. Sie sind richtig geformt, jedoch nur mäßig beseelt. Das gilt selbst von der berühmten Christusstatue am Hauptportale zu Amiens, die vielleicht deshalb sich nicht dem Gedächtnisse des Volkes einzuprägen vermochte und fast ohne Nachfolge in der Kunst blieb (Abb. 580).

Erst in der Zeit, als in der Figurenhaltung und Gewändermodellierung der oben geschilderte Wechsel eintrat (nach 1250), wurde auch der Typus der Köpfe verändert. Es verlor sich die strenge Regelmäßigkeit der Umrisse, das Kinn wurde spitz gezogen, die Stirn niedriger, runder, die Nase weniger kräftig gebildet, dem Gesicht ein lächelnder Zug aufgeprägt. Hier namentlich kommt die „natürliche Manier“ an Stelle naiver Lebensfülle zum Vorschein. Denn dieser lächelnde Zug kehrt immer wieder, auch wenn er durch den Charakter der Figur nicht notwendig bedingt wird.



570. Hof des Stadthauses in Barcelona.

Da die unmittelbar mit architektonischen Werken verbundenen Steinskulpturen sich oft den dekorativ-architektonischen Gesetzen unterordnen mußten, verfiel die im Dienste der Schwesterkunst stehende, ursprünglich hoher Reinheit und Freiheit zustrebende Bildnerei, wenn nicht hervorragende Kräfte zur Verfügung standen, mit der Zeit der Gefahr unbestreitbarer Verflachung. Es gab im 13. Jahrhundert keine Kathedrale, kaum eine Kirche, die nicht in reichem Skulpturenschmuck prangte. Die Kathedralen von Chartres, Paris, Amiens, Bourges und namentlich Reims müssen in erster Linie genannt werden. An ihren Fassaden und bei der Ausschmückung so vieler Glieder des Außen- und teilweise des Innenbaues fand die Plastik reichlichst Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung und Schulung. Der plastisch-figürliche Schmuck des Kirchenportales, die wichtigste äußere Zier, von der man eine allgemeine Wirkung auf die Menge erwartete, wurde immer reicher und überspann bald auch — wie schon erwähnt — die Archivolten. Das Figurale drängte das rein Ornamentale stark zurück und häufte sich an den Portalen selbst in widernatürlicher Anordnung so an, daß die Ruhe künstlerischer Gesamtwirkung mitunter empfindlich gestört wurde. Die Einheitlichkeit der Tympanonkomposition, an



571. Lonja (Börse) zu Valencia; 15. Jahrhundert.

der der romanische Stil festgehalten hatte, ist aufgegeben, das Feld in mehrere Reliefstreifen mit dichtgedrängten Gestalten zerlegt. Da man noch nicht imstande war, die für wirkungsvolle Darstellungseinheitlichkeit notwendigen Szenen in einen einheitlichen idealen Raum zusammenzufassen, so fühlte man sich gedrängt, die räumlichen Beziehungen der Szenen durch eine feste Raumsymbolik zu klären und die Darstellung in Schichten zu gliedern (Abb. 581), welches Mittels sich ja auch die Malerei bediente. Dies Problem hat die französische Skulptur namentlich an der als Repräsentationsbild des Portalschmuckes beliebten Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu lösen versucht, die neben und unter dem thronenden Weltenrichter die Apostel, Posaunenengel, die vierundzwanzig Ältesten, die Auferstehung, die Seligkeit und Verdammnis schichtenweise übereinander anordnete. Es lag nahe, diese Streifenanordnung auch auf andere Darstellungsstoffe zu übertragen. Aber wie vieles ist dabei großartig erfunden, zart empfunden und mit schlichter Einfachheit vorgetragen! Anmut und Würde holder Weiblichkeit, charaktervolle Männlichkeit und hoher Ernst reichen einander die Hand.

In größerem Umfang trat der neue Stil bei den Fassaden von Notre Dame in Paris auf. An der Hauptfassade sind drei Portale, jenes des Jüngsten Gerichtes zwischen dem der heil. Maria und dem der heil. Anna, angeordnet; die beiden ersten zählen dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zu und besitzen namentlich in den vor die Mittelpfeiler gestellten Statuen Christi und der feinbewegten (Abb. 582) Madonna edel vornehme Werke, denen die Tympanonreliefs mit dem Weltgerichte und aus der Marienlegende an Feinheit der Formenbildung und des Vortrages nicht nachstehen. Dieselben Stoffe behandeln die gleichzeitigen Querhausportale der Kathedrale zu Chartres, an welchen und neben welchen die Statuenzahl schier ins Ungemessene



572. Die Alcántarabrücke in Toledo.

wuchs und die Lehre von der Erlösung sowie das gesamte enzyklopädische Wissen der Zeit erschöpfend veranschaulichen wollte. Die Unterordnung unter das nie außer acht gelassene architektonische Gesetz hemmt die Bewegungsfreiheit mancher Gestalt, deren schlanken Körper die Gewandung in dünnzügigen Parallelfalten umschließt; aber hoher Adel und liebenswürdige Anmut rücken die Skulpturen von Chartres, in denen sich schon Individualisierungsbestreben regt, unter die besten Werke aller Zeiten. An der durch den Gang der Kriegsereignisse hart mitgenommenen reichen bildnerischen Ausstattung in Reims, deren Ausführung ungleich ist, fällt manches durch Plumpheit der Gestalten oder durch überzierliche Bewegungen, durch Stumpfheit der Köpfe wie durch grinsende Mienen ab, obzwar namentlich bei den überlebensgroßen Sockelgestalten an und neben den Haupttüren im allgemeinen hoher Adel echt plastischer Stellungen, wunderbare Mannigfaltigkeit der Typen, Freiheit und Lebendigkeit der bei klassischer Einfachheit großartig wirkungsvollen Gewandbehandlung vorwalten. Bei einzelnen Gestalten und Gruppen, wie z. B. der Heimsuchung, überrascht in Gesichtstypen und Gewandung der Nachhall der Antike. Er breitet sich auch über die togaartig bekleideten Apostel an den Anschlagseiten des Nordportales, unter dessen Jüngstem Gericht die hoheitsvolle Christusgestalt eine freie Wiederholung des edelstrengen „Beau Dieu d'Amiens" darstellt. Zwei Schulrichtungen teilen sich in die Herstellung des so ungemein figurenreichen Reimser Kathedralenschmuckes, dessen Anordnung viel Leben und künstlerische Freiheit verrät. Von den Skulpturen in Amiens erlangt namentlich die von der mehr altertümlichen Auffassung schon zum Manierismus einlenkende Muttergottesfigur eine gewisse Vorbildlichkeit für die ganze Gotik. Unter den kleinen Kirchen besaß die Sainte Chapelle auf der Pariser Insel aus der Zeit Ludwigs IX. an den strengernsten und doch auch wieder anmutigen Apostelstatuen (Abb. 583) hervorragende Schöpfungen gotischer Plastik, deren ursprünglicher Eindruck seit der Restauration des Baues ziemlich zurückgewonnen ist. Wie die Bauglieder, so erlangten auch die gemeißelten Figuren erst durch die polychrome Behandlung wahres Leben. Die



573. Kruzifixus von 1304 in Maria im Kapitol zu Köln.

574. Relief vom Portal der Kirche zu Vezelay.



575. Christus vom mittleren Westportal zu Chartres.



576. König David.
Von der Kathedrale zu Chartres.



577. Madonna.
Von der Kartäuserkapelle zu Dijon.

gotische Architektur und Plastik waren auf die Farbe als Hervorhebungs- oder Verstärkungsmittel der Einzelheiten geradezu angewiesen. Die Farbe diente nicht so sehr dem genügsamen Zwecke, die Formen zu heben und deutlicher zu machen; durch sie sollte vielmehr der volle Schein des Lebens geweckt werden. Reiche Muster, wie sie die modischen Prachtgewänder zeigten, wurden den Gewändern aufgemalt, Haare, Bart, Fleisch ganz naturalistisch wiedergegeben.

So dringt die Freude an der Natur und dem wirklichen Leben, den Forderungen einer architektonischen Stilisierung zum Trotze, doch siegreich durch. Sie äußert sich noch freier, wo



578. Sogen. Königin von Saba.
Von der Kathedrale zu Reims.



579. Sogen. Salomo.
Von der Kathedrale zu Reims.

die architektonische Umgebung den Raum nicht einengt, der Komposition und Gruppierung keinen Zwang auferlegt. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß selbst bei den großen Portal- und Fassadenfiguren, obschon sie durch Pfeiler und Säulen getrennt waren, die Bildhauer gern die Einzelgestalten aufeinander bezogen, sie in einen gewissen Zusammenhang brachten. So stark war die Erzählungslust. Offen entfaltet sich die letztere in den Reliefbildern, welche über dem Türsturz, an Friesen und anderwärts in den Kathedralen angebracht sind. Als hervorragender Meister lebendigfrischen Vortrages betätigte sich der 1257 genannte Jean Chelles an



580. Christus.
Von der Kathedrale zu Amiens.

den Bildwerken der Querhausfassaden von Notre Dame in Paris, namentlich an dem Martyrium des heil. Stephanus und den vorzüglichen Schülerreliefs (Abb. 584) am Südportale, deren schlichte Anschaulichkeit er geradezu klassisch zu schildern und zu formen verstand. Die legendarischen Schilderungen, z. B. die Szenen aus dem Leben des heil. Dionys in Reims (Abb. 585), die Darstellungen aus dem weltlichen Treiben geben die Vorgänge klar und deutlich wieder, die Personen sind nicht allein in die Tracht der Zeitgenossen gehüllt, sondern haben diesen auch die Züge entlehnt. Hier geht das Typische in das Porträtmäßige über, und selbst Gebärden und Bewegungen erscheinen der Wirklichkeit teilweise mit offenem Blicke für Lebenswahrheit abgelauscht. Die kleinen Maßverhältnisse, in welche die Mehrzahl der Reliefbilder gebannt sind, tragen die Hauptschuld daran, daß die Entwicklung des Formensinnes stockte, die Gestalten die Einzeldurchbildung gewöhnlich vermissen lassen. Den kräftigen Anlauf zu einer solchen bekunden die nackten Figuren in den Bildern des Jüngsten Gerichts in Reims und Bourges (Abb. 586). Zur richtigen Zeichnung der Körper gesellt sich namentlich auf dem Reimser Relief scharfes Erfassen der mannigfachsten Stellungen und Bewegungen und ihre genaue Wiedergabe, so daß nur wenig fehlt, um in ihnen den treuen Spiegel innerer Stimmungen und Empfindungen zu erkennen. Dieses Wenige wurde vorläufig nicht erreicht. Unter dem Einflusse des französischen Nordens, dessen hervorragendster Vorort in dem leider während des Krieges stark beschädigten berühmten Portalschmucke der Kathedrale zu Reims überaus beklagenswerte Verluste von geradezu klassischen, für die Entwicklungsgeschichte des ganzen Kunstzweiges hochwichtigen Werken erlitten hat, entwickelte sich die Bildnerei des Südens. Wie in Bourges erscheint auch der reiche Portalschmuck der Kathedrale in Bordeaux von Paris abhängig, während Sockelreliefs der Kathedralportale zu Lyon und Rouen ganz auffallende Berührungen des Darstellungsinhaltes bieten.

Die Skulptur des 14. Jahrhunderts hat ihre formale Fortbildung nicht so sehr auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Kunst — da zeigt sie vielmehr allmählich eine bedenkliche Abschwächung ins Konventionelle und Gekünstelte —, als vielmehr im Gebiete der Grabdenkmäler erfahren. In Amiens, Rouen, St. Denis, Bourges, Fontevrault haben sich die besten Werke dieser Art erhalten. An den königlichen Grabbildern in St. Denis läßt sich der Gang der Entwicklung am bequemsten verfolgen, die von den bis unter Ludwig IX. noch üblichen Idealbildnissen allmählich zu mehr realistischer Darstellung überging und bei dem Jean von Arras zugeschriebenen Königsbildnisse Philipps III. den Ausdruck individuellen Lebens fand. Im 12. Jahrhundert hatte man sie aufzurichten begonnen (merowingische und karolingische



581. Giebelfeld der Tür des Jüngsten Gerichts von Notre Dame in Paris.

Fürsten), seitdem den Gräberschmuck stetig fortgesetzt. Nur einen geringen Spielraum boten dem Formensinn des Künstlers die auf dem Sarkophagdeckel liegenden Statuen der Verstorbenen. Hier war die Haltung (im 14. Jahrhundert gewöhnlich über die Brust gefaltete Hände) durch die Tradition vorgeschrieben, ebenso wie die Kleidung durch die gerade herrschende Tracht bestimmt war. In ihrer sorgfältig genauen Wiedergabe, in den lebensvolleren Gesichtszügen konnte der Bildhauer seine größere oder geringere Tüchtigkeit dartun. Meister aus dem französischen Gebiet der Niederlande erlangten auf die Herstellung dieser Werke im 14. Jahrhundert bestimmenden Einfluß, so Jean Pépin von Huy, der Schöpfer der Denkmäler des Robert d'Artois, der Margarete d'Artois und des Grafen d'Etampes, und der dem feinen Stilgefühl Pépins einen kräftigen Realismus entgegensetzende André Beauneveu aus dem Hennegau, Johann von Lüttich und der Pépinschüler Robert Loisel mit dem lebensfrohen Liegebilde Bertrands de Guesclins, das zwischen 1389—1397 entstand. Freiere Bewegung, kräftiges Eingehen auf das wirkliche Leben gestatteten den Meistern die kleinen Figuren, welche die Seitenflächen des Sarkophages schmückten. Seitdem die eigentlich eine Anordnung hellenistischer Sarkophagdekoration neubelebende Sitte (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) aufkam, hier das Begräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche (Abb. 587), Frauen, Diener, in die Szene zu bringen, traten das Porträtmäßige und außerdem eine derbere Ausdrucksweise mehr in den Vordergrund. Im Museum zu Bourges sind Gestalten solcher Leidtragenden von dem seit 1392 durch Jean de Cambrai, einen hochbegabten Schüler Beauneveus, ausgeführten schwarzen Sarkophage mit dem weißmarmornen Liegebilde des Herzogs von Berry in der Krypta der Kathedrale zu Bourges erhalten.



582. Madonna der Marientür von Notre Dame in Paris

Die größte Änderung im plastischen Stile erfolgt während der Regierung Karls V. um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in derselben Zeit, in der auch die französische Miniaturmalerei großen Aufschwung nahm, mit dem französischen Hofe der burgundische in der Pflege aller Luxuskünste wetteiferte, und die niederländische Kunst immer engere Beziehungen zur französischen gewann. Dem Einflusse der Niederlande, insbesondere Beziehungen zur Schule von Tournai, deren lebensvolle Werke in den Kirchen zu Courtrai die hohe Leistungsfähigkeit der ihr angehörigen Meister erkennen lassen, darf namentlich der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlanken Figuren durch breitgedrungene zugeschrieben werden. Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon, am Hofe der burgundischen Fürsten, weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, füglich nicht gesprochen werden kann. Philipp der Kühne berief die Wallonen Jean de Marville und Johann von Lüttich, die Niederdeutschen Claus Sluter, seinen Neffen Claus de Werwe und Jakob de Baerse von Dendermonde und wies ihnen bestimmte Tätigkeitskreise an. Der hervorragendste unter den so berufenen Bildhauern war unstreitig der große Holländer Claus Sluter (seit 1384—1411), dem



583. Apostelfiguren aus der Sainte Chapelle in Paris.

außer der von feinster Persönlichkeitsbeobachtung ausgehenden Gruppe am Kirchenportale der Kartause das Denkmal Philipps des Kühnen (Abb. 588) und der Mosesbrunnen mit sechs Prophetenfiguren, ehemals im Hofe der Kartause, jetzt im Museum zu Dijon, angehören (Abb. 589). Weniger der wie ein Vorläufer Michelangelos anmutende Moses, nach dem der Brunnen benannt wird, als der hoheitsvolle David, Jesaias und Daniel sind für den endlichen Sieg eindringlichster und lebendigster Naturwahrheit in Verbindung mit ernster Größe charakteristisch. Die Gestalten des Trauerzuges um die Tumba Philipps des Kühnen, die in Haltung, Bewegung und Gesichtsausdruck die verschiedenartigsten Äußerungen des Schmerzes boten, müssen in ihrer vollständigen Bemalung den Eindruck unmittelbarster Lebendigkeit erregt haben. Das eben genannte Grabmal wurde auch für jenes Johanns des Furchtlosen und seiner Gemahlin vorbildlich, an dem Franzosen und Niederländer unter Leitung des



584. Schülerszenen am Südportal von Notre Dame in Paris.

augenscheinlich hochbegabten Claus de Werwe und des Spaniers Juan de la Verta aus Aragonien arbeiteten; die Vollendung besorgte um 1470 Antoine Lemoiturier.

Die Abhängigkeit Spaniens von der französischen Gotik erstreckte sich nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Plastik, namentlich der überreich dekorierten Portale. Erst später traten auch deutsche und flandrische Einflüsse zutage. Der Auffassung französischer Arbeiten in Amiens und Reims kommen nahe die großen Standbilder, der Bischof am Portalteilungspfeiler und die schön gewandete Reihe sitzender Apostel an der dem 13. Jahrhunderte zuzählenden Puerta del Sacramental in Burgos, deren ganze Anordnung französischem Portaldekorationsbrauche folgte. Derselbe beherrschte auch die Portalanlagen der Kathedrale in Toledo, an deren Uhrtür die figurenreichen Szenen aus dem Leben Christi und Mariä streifenartig das Tympanonfeld in ausführlicher Erzählung belebten, wogegen die dem Beginn des 15. Jahrhunderts entstammende Puerta del Perdon den Tympanonschmuck auf die einheitlich geschlossene graziöse Übergabe (Abb. 590) der Kasel an den heil. Ildefons beschränkte. Die nüchternen Apostelgestalten mit plattgedrückten Köpfen und die heiligen Frauen an der 1460—1466 von Anequin Egas und Juan Guas errichteten Puerta de Leones arbeitete Juan Aleman, der die Gewandung mit großer Virtuosität behandelte. Die Puerta del Baptisterio der Kathedrale in Sevilla wählte für die Taufe Christi die Aufstellung der drei Figuren unter getrennten Baldachinen im Tympanonfelde und erhielt in den von Pedro



585. Aus dem Leben des heil. Dionys. Reliefbild vom Dom zu Reims.



586. Das Jüngste Gericht (Teilstück). Von dem Hauptportal der Kathedrale zu Bourges.

Millan ausgeführten Terrakottastatuen von Bischöfen und Heiligen, die zu den besten spanischen Skulpturen des 15. Jahrhunderts zählen (Abb. 591), wirkungsvollen Schmuck. Die mehr gedrungenen Gestalten des Einganges der Capilla del Rey Casto der Kathedrale in Oviedo gelten als charakteristisches Werk niederländisch-spanischen Stiles. Der Import französischer Elfenbeinschnitzereien, wie einer Madonna in der Kathedrale zu Toledo, vermittelte Vorbilder für die Herstellung von Madonnenstatuen, wie der dem 14. Jahrhunderte zuzählenden Virgen de la Blanca und de la Estrella derselben Kathedrale. Daselbst erstellte auch die Grabmalskunst in Denkmälern der königlichen Familie Prunkschöpfungen der Monumentalplastik, deren figurale Teile mitunter schwächer ausgeführt erscheinen. Durch meisterhafte Behandlung aller Einzelheiten ragen die Sarkophage des 1453 hingerichteten Ministers Juan Alvaro de Luna und seiner Gemahlin Juana mit den knienden Santiagorittern und betenden Franziskanern hervor. Reicher gotischer Aufbau umrahmt das Grabdenkmal des höchst individuell charakterisierten Infanten Don Alonso in der Kartause Miraflores bei Burgos und erhält sich noch lange bis ins 16. Jahrhundert an den bis zur Decke emporsteigenden Retablos mit oft überreichem Relief- und Statuenschmuck, wie z. B. an dem 1504 von Felipe Vigarni, genannt de Borgoña, vollendeten Retablo mayor der Kathedrale in Toledo (Abb. 592). Als Glanzstück spätgotischer Dekorationsplastik verdient der über sämtliche Querschiffswände, Türen, Fenster und Emporen sich ausbreitende Schmuck der Kirche San Juan de los Reyes in Toledo besondere Erwähnung (Abb. 481), da in ihn auch zahlreiche große Heiligenstatuen von selbständigem Kunstwerte einbezogen wurden.

In England, dessen Hofkunst während des ganzen 13. Jahrhunderts von Frankreich abhängig blieb, verminderte die Beschränkung der Portalbildung die Aufgaben der Plastik, für deren Schöpfungen die Flächen an den Kathedralfassaden allerdings noch viel Raum übrig



587. Ein Beter vom Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon (vgl. Abb. 588).

ließen. Trotz alles Dekorationsreichtums wurde hier nur vereinzelt künstlerische Geschlossenheit erreicht. Die Häufung der Statuen in mehreren Horizontalreihen an den Kathedralfassaden in Wells, Lichfield (Abb. 425) und Exeter kam trotz mancher Vorzüge in Haltung und Ausdruck nicht über eine gewisse Eintönigkeit hinaus, obzwar die Arbeiten in Exeter bewegteres Leben als jene in Wells zeigen. Mit den Madonnen am Kathedralenportale zu Wells oder am Magdalenencollege in Oxford wetteifert die Anmut jener am Mittelpfeiler des Kapitelhausportales in York. Vereinzelte Darstellungen an oft weniger augenfälligen Stellen zeigen, wie die Gruppe der Brüder Josephs zu Salisbury, gute Beobachtung der Wirklichkeit. An dem schönen, harten, warmgetönten Muschelkalkstein der sogenannten Purbeckinsel, der leicht polierbar fast wie Marmor wirkt, und bis ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts bevorzugter Verwendung sich erfreute, fanden die englischen Bildhauer ein vortreffliches, für Westminster, Peterborough, Worcester und York wiederholt benütztes Material. Die über das ganze Land reichenden Alabasterbrüche begünstigten die Verwendung dieses mit der Entwicklung der Grabmalkunst beliebter werdenden, bildsamen Materiales und eine schulartige, selten über Handwerksniveau emporragende Tätigkeit der sogenannten „Alabastern", von deren Werken ein Rittergrabmal zu Holme Pierrepoint besondere Beachtung verdient (Abb. 593).

Erzguß. Die Niederlande behaupteten immer noch den Vorrang in der Kunst des Erzgusses und versorgten Deutschland, England und Dänemark mit prächtig gravierten Grabplatten. Dinant bei Namur war seit den Tagen Reiners von Huy der Vorort einer unter dem Namen Dinanderie bekannt gewordenen Richtung des Messinggusses geworden, der namentlich schöne Adlerpulte lieferte. Die Art ihres architektonischen Aufbaues (Abb. 594) veranschaulicht vortrefflich das Adlerpult mit dem Namen des Jehan Josès aus Dinant, der 1372 auch den schönen Osterleuchter für die Liebfrauenkirche in Tongern lieferte.

Der edlen Frühgotik gehören noch die Bronzegußgestalten der Erzbischöfe Evrard de Foieloy und Geoffroy d'Eu in der Kathedrale zu Rouen an. Hinter ihnen blieben die ebenso tief empfundenen als fein durchgebildeten Erzgußgestalten des Königs Heinrich III. († 1272) und der Königin Eleonore von England in der Westminsterabtei nicht zurück, in deren großer Auffassung William Torell 1291 bedeutende Wirkung erzielte. Ein Jahrhundert später verfiel bei der Erzfigur Eduards III. († 1377) der englische Erzguß bereits nüchterner Starrheit.

Holzbildnerei. Die in weniger widerstandsfähigem Material arbeitende Holzbildnerei schuf gleichfalls manch interessantes, der Stilwandlung gefällig sich anschmiegendes Werk. Ein ganz hervorragender Meister war der schon genannte Jakob de Baerse aus Dendermonde, der



588. Denkmal Philipps des Kühnen in Dijon.

Schöpfer der zwei um 1392 entstandenen berühmten Schnitzaltäre zu Dijon, in welchen die großen Einzelgestalten durch malerisch belebte Darstellungen mit wachsender Häufung kleinerer Figuren abgelöst wurden und der Übergang zum Realismus des 15. Jahrhunderts angebahnt erscheint. Als schönste englische Holzskulptur gilt das Liegebild des Erzbischofs Peckham auf dem Grabmale in Canterbury.

Deutschland: Steinskulptur. Mit der französisch-niederländischen Kunstweise verglichen, tritt die deutsche Skulptur von der Mitte des 13. Jahrhunderts an in die zweite Linie zurück. Ihr fehlt die ruhige organische Entwicklung; sie schmiegt sich nicht langsam dem neuen Baustile an, überträgt nicht allmählich die künstlerischen Grundzüge des letzteren auf ihr Gebiet, sondern setzt gleich voll ein und gibt sofort, französischen Mustern folgend, den eigentümlichen Stil gotischer Plastik in seiner ganzen Stärke wieder. Von der in den Naumburger Skulpturen erreichten Höhe war nur vereinzelt eine Steigerung möglich; Auffassungs- und Empfindungsweise sowie die Formenbehandlung verfielen schon im 14. Jahrhundert einer in konventioneller Manier auslaufenden Entspannung. Der die früh- und hochgotischen Werke tragende ideale Schwung, den die Blüte des Rittertums gezeitigt hatte, wurde von dem energischen Streben nach Naturwahrheit, von der Freude an lebensvollen Gestalten der Wirklichkeit des politisch und gesellschaftlich einflußreicher gewordenen Bürgertums immer mehr zurückgedrängt. Behäbigkeit und selbstbewußter Stolz, schlichte Einfachheit und tiefe Innerlichkeit vereinigten sich später wirkungsvollst an scharf charakterisierten, breiten und untersetzten Typen kraftvollen Bürgertums, neben deren überzeugender Anschaulichkeit sich der Schönheitskanon der ersten Entwicklungsepoche nicht lange behaupten konnte. Die oft magere Gliederbildung war bedingt durch eng anliegende Kleidung — besonders der Männer —, welche die lang herabwallenden



589. Der Mosesbrunnen in Dijon von Claus Sluter.

faltenreichen Gewänder der Früh- und Hochgotik ablöste; die Haartracht und Kopfbedeckung der Zeit gab den Gestalten ein ganz verändertes Aussehen. Dramatische Akzente wurden selten angeschlagen, ausgeglichene Empfindungen und Stimmungen in den überwiegend religiösen Darstellungen, deren derbe Gestalten im Gesichtsausdruck und in Gebärde oft in starken Widerspruch mit der Erhabenheit der Idee gerieten, bevorzugt, liebenswürdige Naivität und Fröhlichkeit kamen oft anziehend zum Worte. Der realistische Zug der Spätgotik appellierte naturgemäß an die Mithilfe der Malerei, deren die immer lebhafter gepflegte, die Figuren mit Leinwand und Kreidegrund für den Farbenauftrag überziehende Holzplastik ganz besonders zur Erzielung des Wirklichkeitseindruckes bedurfte.

Eine so großartige Entfaltung wie in Frankreich war der Steinskulptur Deutschlands an keinem der gotischen Dome beschieden, obzwar manche Fassade und manches Portal mit reichem plastischem Schmucke bedacht wurde. Französische Vorbildlichkeit bestimmte wohl am stärksten die Anordnung und Ausführung der Bildwerkfülle an der Westfassade des Münsters zu Straßburg (Abb. 390), an der die Lehre von der Menschen Erschaffung, Sündenfall und Erlösung, vom christlichen Leben und seiner Vollendung veranschaulicht wurde und mit anderen Reiter-



590. Relief der Kaselverleihung an den heil. Ildefons von der Puerta del Perdon der Kathedrale in Toledo.

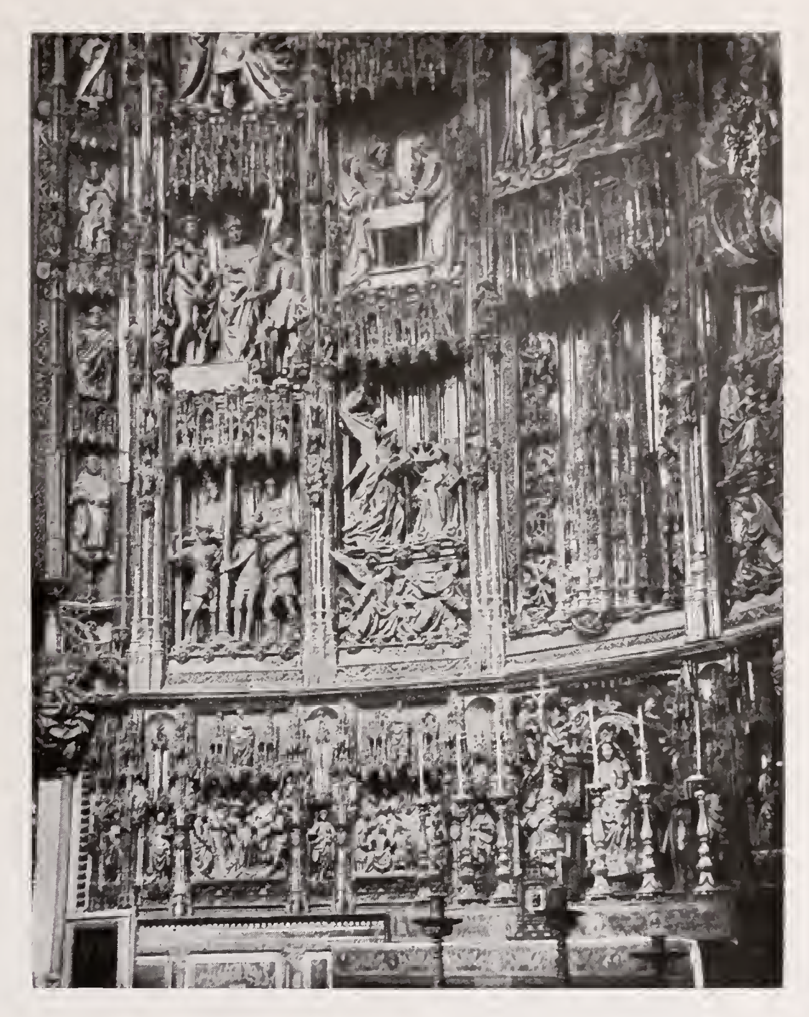
statuen auch jene Rudolfs von Habsburg zur Aufstellung gelangte. Ähnlichen Inhaltsreichtum der Darstellung nahm seit 1270 die Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br. auf, deren nicht mehr die Höhe der Naumburger Skulpturen erreichende, aber von hoher Selbständigkeiterfüllte Statuen nahe Beziehungen zu den zeitlich etwas späteren Straßburgern erkennen lassen. Die nicht durchweg gleichwertige Ausführung erhob sich wie an den Pfeilerstatuen im Münsterinnern überwiegend zu edler Haltung, freiem Gewandwurfe und großer Mannigfaltigkeit der Motive. Einfallsstellen französischen Einflusses waren teilweise schon etwas früher, teilweise um dieselbe Zeit wie Freiburg die Portale der Liebfrauenkirche in Trier (Abb. 595) und der Stiftskirche zu Wimpfen im Tale (Abb. 428) mit fast pariserisch feiner Figurengliederung. Auch der Metropolitansitz Mainz, wo in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts rege Bautätigkeit die Aufnahme der Gotik begünstigte, verschloß sich den von Frankreich kommenden Anregungen nicht. Die Madonna mit dem Kinde an einem Hause der Fuststraße (Abb. 596) zeigt im antikisierenden Faltenstil höchst auffallende Übereinstimmungen mit Mariendarstellungen in Reims und Bamberg, an Amiens klingen die um 1270 entstandenen Statuen sitzender Apostel im Mainzer Domkreuzgange an, mit dem Stil der Naumburger Lettnerskulpturen berühren sich die Reste eines um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts aufgestellten Lettners der Albanskirche und die schöne Madonna von dem Hauptportal der ehemaligen Liebfrauenkirche, dessen Reste jetzt im Mainzer Museum stehen, entspricht in Stellung, Gewandmotiven und Kopftypus vollständig dem Typus der um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts entstandenen, in der Champagne beliebten Madonna der Kathedrale von Troyes. Als umfangreichstes Werk westdeutscher Monumentalplastik, dessen Meister die Fähigkeit der Bildung vollplastischer und statuarischer Gestalten vielleicht unmittelbar in Frankreich erworben, bietet das zwischen 1260 und 1270 entstandene Paradies des Doms zu Münster eine Fülle noch ungelöster Fragen. Franken, dessen Bischofsstadt Würzburg schon früh den Typus der Madonna aus der Mainzer Fuststraße kannte, verarbeitete an den Skulpturen des Bamberger Doms auf Grundlage bodenständiger Auffassung französische Anregungen weiter, die namentlich ein in Reims selbst ausgebildeter deutscher Meister augenscheinlich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts nach seiner Heimat hinübergeleitet hatte. Die antikisierenden Gestalten seiner um 1260 ansetzbaren Heimsuchung Mariä in Reims und Bamberg veranschaulichen am klarsten Berührung und Verschiedenheit beider Richtungen. Das pikante stärkere Sichtbarwerden der Körperformen der Reimser Gruppe tritt in Bamberg zurück, wo eine substantiellere Gewandbehandlung mit teilweise langen Röhrenfalten schon echt gotisch wurde. Der Bamberger Heimsuchungsmeister und seine Schule wagten sich in den Gestalten Adams und Evas am südöstlichen Domportal an



591. Puerta del Baptisterio der Kathedrale in Sevilla.

eindringendes Studium des Nackten (Abb. 597), an dem als heil. Georg deutbaren Reiterstandbilde trotz Plumpheit des Rosses mit feinem Naturgefühl an eine Aufgabe (Abb. 598), die auch die sächsische Schule gleichzeitig in dem Magdeburger Reiterstandbilde Ottos I. sehr achtbar zu bewältigen wußte. Unter französischen Einflüssen — vielleicht nach der Steinmadonna von St. Dié — entstand augenscheinlich die erst dem vorgeschrittenen 14. Jahrhundert zuzählbare Steinmadonna (Abb. 599) im Kunstgewerbemuseum zu Köln, deren Typus auch in der Madonna von St. Ursula und in anderen Muttergottesfiguren der Rheinlande in zunehmender weichlicher Verschwommenheit nachklang. Die manch französische Anregung vermittelnde Dombauhütte in Köln war die Ausführungsstätte jener um 1330 vollendeten polychromierten Apostelstatuen an den Chorpfeilern des Doms; die stark ausgebogenen Figuren mit den auffallend hohen schmalen

Schädeln (Abb. 600) atmen bereits eine andere Auffassung, als im 13. Jahrhundert bei den Apostelfiguren der Ste. Chapelle in Paris maßgebend gewesen war. Französische Anregungen bestimmten noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Entwicklung der Plastik in Prag; aber sie waren für die Bildnerei Deutschlands nicht die allein maßgebenden.



592. Retablo mayor der Kathedrale in Toledo.

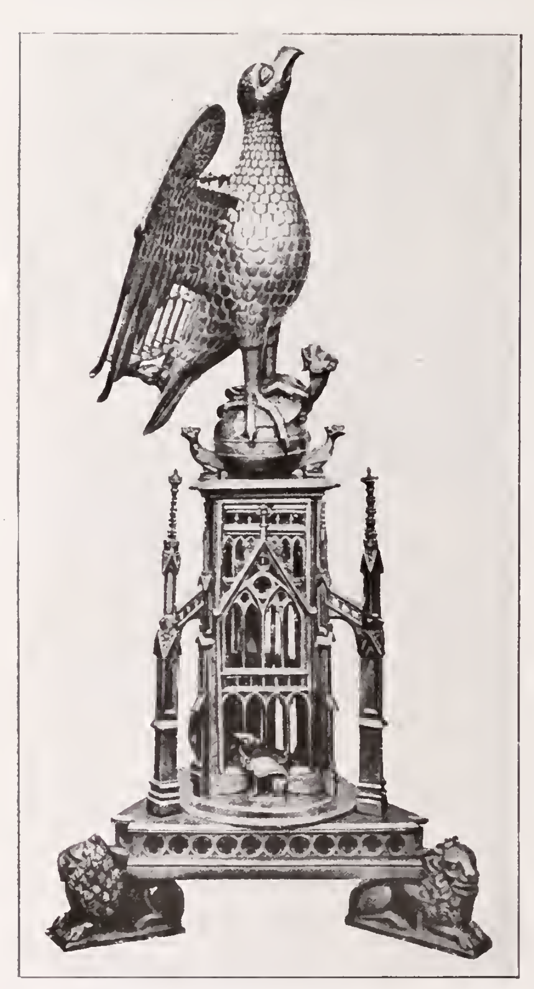
In Schwaben kam an den bereits realistischere Züge bietenden Portaldekorationen der Kreuzkirche zu Gmünd, des Münsters zu Ulm, des Doms zu Augsburg und der Frauenkirche zu Eßlingen lebendig-gemütvoller Vortrag mit weicher Formenbehandlung zum Durchbruch. Der ansprechende Rhythmus linearer Gruppierung und das sichere Körpergefühl, das die Geburt Christi und die Anbetung der Könige im Tympanon des westlichen Nordportales des Münsters zu Ulm beherrschen, wich in dem gleichfalls von der alten Frauenkirche herübergenommenen Jüngsten Gericht des Südostportales unübersichtlichem Figurengedränge und einer mehr schematischen Behandlung untersetzter Körper. Diese Mängel wurden auch die älteren Teile des Westportales nicht los, während die Darstellungen der Schöpfungstage, des Sündenfalles und der Szenen nach der Vertreibung aus dem Paradiese größeres Bewegungsverständnis zeigen. Das auf malerische Wirkung ausgehende Streben brach hier mit dem 14. Jahrhundert ab; das Gefühl für die Statue erwachte, und das Monumentalitätsempfinden steigerte sich namentlich an den Prophetenstandbildern des Chores, gegen welche die Arbeiten des seit 1418 genannten Meisters Hartmann zurückblieben. Eine realistischere Darstellungsweise mit einem mehr hausbacken-bürgerlichen Einschlag vertrat die Bildnerei Nürnbergs an den Portalen von St. Lorenz, St. Sebald und der Frauenkirche. Dem gotischen Formenkanon entsprechen wohl am meisten die klugen und törichten Jungfrauen der Brauttüre von St. Sebald, wo einige im Innern aufgestellte Statuen, wie jene Heinrichs II., Bamberger Einflüsse zeigen. Unter letzteren entstanden augenscheinlich die Gestalten des ersten Elternpaares am Portale der Lorenzkirche (Abb. 601), dessen reicher Reliefschmuck auf Straßburg zurückweist, indes die Madonna und die heiligen drei Könige an den Mittelschiffspfeilern an Freiburger Anregungen



593. Rittergrabmal zu Holme Pierrepoint.

angeknüpft zu haben scheinen. Dagegen klingt die Anbetung der Könige im Würzburger Dome in Einzelheiten an Amiens oder rheinische Werke an. Zu einer neuen Art der Körperbehandlung leitet der ergreifende Christus der Neumünsterkrypta in Würzburg hinüber, dessen Marienkapelle in den Schwarzburgischen Reliefs und den Portalskulpturen künstlerisch hervorragenden Schmuck besitzt. Verhältnismäßig früh setzte der malerische Stil in dem Tympanon mit der Anbetung der heiligen drei Könige an der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M. ein, das um 1430 die drei durch eine felsige Landschaft sich heranbewegenden Züge und die in der Ferne sich vollziehende Verkündigung an die Hirten mit perspektivischer Verkürzung darzustellen sich bemühte (Abb. 602).

Verschiedene Einflüsse des Westens verarbeitete die Bildnerei in Prag, wo man im 14. Jahrhundert der Büstenskulptur große Aufmerksamkeit zuwandte und zwischen 1379—1386 in den einundzwanzig Büsten der Dombauförderer auf dem Triforium des Veitsdomes eine ganz eigenartige Porträtgalerie in Stein mit vereinzelt vortrefflicher Charakterisierung erstellte. Der namentlich bei den Büsten der Königsfamilie beteiligte Meister, dem schon die auf subjektiver Beobachtung beruhende Naturwahrheit künstlerischer Selbstzweck war, verfügte bereits über die Fähigkeit der Individualisierung, des Widerspiegelns der Charaktereigenschaften auf dem Antlitze des Dargestellten, während Peter Parler, der in der Bauhütte seines Vaters zu Schwäbisch-Gmünd herangebildete Dombaumeister, durchweg ideale Gestalten ohne inneres Leben, wie die mit seinem Werkzeichen versehene Wenzelsstatue (Abb. 603), schuf; doch darf an letztgenanntem Werke die gute Beobachtung des Funktionsunterschiedes von Standbein und Spielbein immerhin als ein besonders erwähnenswerter Zug gelten. Der Geist der Gmünder Schule und ihres berühmten Vertreters atmet in der Ausschmückung des Portales der Prager Teynkirche aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Hier ging die künstlerisch eigenartigste Hand mit Herübernahme von Bewegungsmotiven aus der Malerei und mit dramatischer Psychologisierung der Gesichter sowie mit dem Durchfühlen der Körperformen unter den Gewändern zu einem mehr malerisch wirksamen Vortrage über und versuchte durch naturgemäße Verbindung stehender, bewegter Gestalten miteinander das dramatisch Verwertbare ungemein geschickt herauszuholen (Abb. 604).



594. Adlerpult von Jehan Josès in Tongern.



595. Hauptportal der Liebfrauenkirche in Trier.

Das bei den Prager Triforiumsbüsten wahrnehmbare Charakterisierungsbestreben war in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht vereinzelt. Es regte sich schon bei der Darstellung Verstorbener, wie des Dominikaners Grafen Günther von Schwarzburg in der Predigerkirche zu Arnstadt, noch mehr auf den Grabplatten der Frau Cinna von Vargula († 1370) und des Bischofs Albert von Beichlingen († 1371) in der Barfüßerkirche zu Erfurt, dessen Domnordportal 1358 reichen Skulpturenschmuck erhielt. In Abhängigkeit von der sogenannten Paradiesespforte des Magdeburger Doms mit den Tympanonreliefs des Todes und der Himmelfahrt Mariä sowie mit den gotisch beseelten Statuen der klugen und törichten Jungfrauen entstand der Schmuck der Brautpforte der Martinikirche in Braunschweig, wo die Andreaskirche an den Dachgiebeln eine merkwürdige Anordnung der Verkündigung, der Anbetung der Könige, der Flucht nach Ägypten, des bethlehemitischen Kindermordes und des zwölfjährigen Jesus im Tempel bietet (Abb. 605).

Auf dem Gebiete der Plastik standen noch im 14. Jahrhundert die mittleren und östlichen Landschaften im Vordergrunde. Die Freude an der Wiedergabe der wirklichen Natur äußerte sich hier freier und milderte selbst bei kirchlichen Figuren die gotische Manier. Welch anmutsvolle Hoheit belebt die feine Statue der heil. Elisabeth in Marburg (Abb. 606), an welcher der







596. Madonna in der Fuststraße zu Mainz.

597. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.

Hüftenausbug nur leise angedeutet ist, welch maßvolle Bewegung und natürliche Kraft gesellen sich z. B. in den Prophetengestalten der reichgeschmückten Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche einschmeichelnder Formenweichheit bei. Aber langsam machten sich Schweifung der Umrisse, Ausbiegung der einen Hüfte, die Zeichnung rundlicher kleiner Köpfe mit lächelndem Ausdruck, überschlanker Körper mit dünnen Gliedmaßen stärker bemerkbar. Gerade die Überproduktion solch süßlich-sentimentaler Zierwerke mußte eine Reaktion gegen einen so einseitigen Idealismus auslösen und die Notwendigkeit des Naturstudiums und eines gemäßigten Realismus als unabweisbar erscheinen lassen. In kleinem Maßstabe ausgeführt, verlieren die Figuren oft ihr kleinliches Wesen. Den zahlreichen Elfenbeinreliefs, die Tragaltärchen, Kästchen, Kämme, Buchdeckel und anderes Geräte schmückten, läßt sich eine gewisse Anmut nicht absprechen.

Die Grabskulptur kam mehr unabhängig von der Architektur erst seit dem 13. Jahrhundert in die Höhe, als die Wertschätzung der einzelnen Persönlichkeit sich steigerte, sogar selbstbewußte Bürger in den Kirchen auch Heiligtümer der Familien stifteten. Dieser Zweig der Plastik ließ sich von dem gotischen Baustile nicht so ausschließlich die Regel vorschreiben, wie die eigentliche kirchliche Skulptur. Am deutlichsten offenbart sich ihr selbständiger Entwicklungsgang in Deutschland.



598. Der heil. Georg (?), Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

Das Tumbengrab überwog und bot auf der Deckplatte wie an den Seiten Platz zur Anbringung mannigfachen plastischen Schmuckes. Die Beigabe von Leidtragenden am Sockel des Grabmals für den Grafen Günther von Schwarzburg († 1368) und seine Gemahlin in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt oder an den noch reicheren Denkmälern für Herzog Heinrich IV. in der Breslauer Kreuzkirche und für Graf Gebhard XVII. († 1383) in Quedlinburg trug in die Memorialplastik jenen herzergreifenden Zug hinein, der einen vollständigen Hofstaat von Trauernden wie in Burgund und England um die Beisetzungsstelle sammelte. Eine originelle Abwechslung wählte man bei dem Grabmale des Konrad Groß in der Spitalskirche zu Nürnberg, indem die trauernden Spitalsbewohner direkt als Träger der Marmorplatte angeordnet



599. Steinmadonna
im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

wurden (Abb. 607), zwischen welchen die skulptierte eigentliche Grabplatte eingelegt war. Ähnliche Übereinanderstellung zweier Grabplatten wählte (um 1350) Meister Wölfelin von Rufach für das Doppelgrab des Landgrafen Ulrich von Werd und des Kanonikus Philipp von Werd in der Wilhelmerkirche zu Straßburg, wo als Träger der oberen Platte Löwen begegnen. Die Betonung lebendigen Eigenlebens breitete sich über das feine Grabmal Rudolfs von Habsburg in Speier, dessen Meister dem Kaiser nachgereist sein soll, um Veränderungen seines Gesichtsausdruckes festzuhalten. Die reliefierte Grabplatte für seine Gemahlin Anna im Münster zu Basel ragt durch elegante Gewandbehandlung hervor. Ehepaare wurden auf gemeinsamer Grabplatte dargestellt (Abb. 608), so der Ritter von Holzhausen mit seiner Frau († 1371) im Dom zu Frankfurt a. M., Pfalzgraf Ruprecht († 1410) mit Gemahlin in der Heiligengeistkirche zu Heidelberg; in der Kirche zu Wertheim erscheint Graf Johann von Wertheim († 1408) zwischen seinen beiden Frauen, vortrefflich in Haltung und Gewandung. In ähnlicher Weise drängte sich sogar etwas naiv die Festhaltung geschichtlicher Ereignisse und wichtiger Beziehungen des Beigesetzten vereinzelt auf die Grabplatte, so bei den reich bemalten Grabsteinen der Mainzer Erzbischöfe Siegfried III. von Eppstein und Peter von Aspelt mit den von ihnen gekrönten Königen. An wenigen Orten Deutschlands läßt sich so vortrefflich wie im Dom zu Mainz die Entwicklung der deutschen Grabmalskunst verfolgen. Die um 1370 einsetzenden Grabdenkmäler der Kölner Erzbischöfe wie die wohl aus gleicher Werkstätte hervorgegangenen Fürstengräber in Altenberg blieben der einfachen Tumbenform mit Figurenschmuck in Spitzbogenarkaden treu, so das um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstandene Grabmal (Abb. 609) für den Erzbischof Engelbert von der Mark († 1368), bis mit dem Denksteine des Erzbischofs Theoderich von Moers († 1463) die neue Form des Wandepitaphs einsetzte. Vortreffliche Schöpfungen deutscher Grabplastik bergen der Dom zu Würzburg, der Domkreuzgang und St. Emmeram in Regensburg, wo man auch die Form des Hochgrabes mit der auf vier Säulen ruhenden Gedenkplatte benützte. Sie wurde nicht minder für das in raffinierter Formenbeherrschung gearbeitete Grabmal des heil. Erminhold in Prüfening (Abb. 610) beibehalten. Während im allgemeinen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bildnistreue Darstellung des Verstorbenen immer mehr Ziel der deutschen Grabmalplastik wurde, verfolgte ausnahmsweise die Tumbenaufstellung für längst Verstorbene, wie jene für die Premyslidenfürsten in den



600. Apostelstatue an den Domchorpfeilern in Köln.



601. Portal der Lorenzkirche in Nürnberg.

Chorkapellen des Prager Doms, vornehmlich Dekorationszwecke eines monumentalen Erinnerungszeichens.

Eine Fülle lohnendster Aufgaben für die Steinbildnerei bot der Schmuck des Lettners (Abb. 611), von welchem sich die Kanzel im 14. Jahrhundert dauernd loslöste; doch gehören die nennenswertesten Kanzeln (Straßburg, Basel, Freiburg, Wien, Beauvais, Amiens) erst der Spätgotik an. Auch die Taufsteine (Mainz, Wien) wurden immer abwechslungsvoller geschmückt, figurenreiche Ölberge errichtet. Von der zunächst einfachen schrankähnlichen Nische, die bald gotische Zieraten umsäumten, entwickelte sich das Sakramentshäuschen (Ulm) turmartig an der Evangelienseite des Chores, manchmal noch mit der Wand oder einem Pfeiler verbunden, manchmal ganz frei aufsteigend und mit Statuen und Laubwerk nahezu überladen.

Unter den Profanwerken nahmen die Schauseiten der Türme und Rathausfassaden die dekorative Plastik stärker in Anspruch. Die Schauseite des Altstädter Brückenturmes in Prag wurde mit den Statuen Karls IV. und Wenzels IV. geschmückt; möglich, daß die 1365 oder 1366 abgeschlossene Aufstellung großer Porträtstatuen an der Fassade des Louvres in Paris bei dem



602. Relief der Anbetung der Könige, Frankfurt a. M., Liebfrauenkirche.

kunstfreundlichen Beherrscher Böhmens einen ähnlichen Gedanken angeregt hatte. An der Fassade des Rathauses zu Bremen stellte ein Meister Johannes 1405—1406 die Statuen des deutschen Kaisers (Abb. 612) und der sieben Kurfürsten, an den Schmalseiten Propheten oder Philosophen und den Dompatron St. Petrus auf, Skulpturen, die mit der Plastik Kölns nachgewiesen innigen Zusammenhang haben. Die Darstellung der sieben Kurfürsten war in den Rheinlanden als Schmuck der Profanbauten beliebt. Sie tauchte zum ersten Male an den Statuen des Baues Richards von Cornwall zu Aachen im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts auf und ging am Anfang des 14. auf die Zinnenreliefs des ehemaligen Kaufhauses in Mainz — heute im Museum zu Mainz — über, während Köln den Hansasaal seines Rathauses mit einem Wandgemälde des Kaisers und der Kurfürsten sowie mit den an architektonisch reich gegliederter Abschlußwand (Abb. 613) aufgestellten stattlichen Figuren der neun guten Helden, die als Rathausschmuck im 14. Jahrhundert sehr beliebt waren und hier in frischester Wirklichkeitsgestaltung kraftvolle Körperhaftigkeit ausdruckssicher hervorhoben, um 1370 schmücken ließ. Und wo man weder Fassade noch Säle des Rathauses mit Statuen des Kaisers und der Kurfürsten bedachte, wollte man wie in Lübeck wenigstens an dem kunstvollen Rathaustürgriffe den Hinweis auf diese Repräsentanten weltlicher Macht nicht missen (Abb. 623). Als große Seltenheit muß die plastische Behandlung eines geschichtlichen Ereignisses gelten, wie das Denkmal in der Kölner Stadtmauer nahe der Ulrepforte zum Andenken an den siegreichen Kampf gegen die hier 1268 durch Verrat in die Stadt gedrungenen Verbündeten des Erzbischofs (Abb. 614). Da der Meister dieses Werkes ganz aus Eigenem ein Reitergefecht mit

Eingreifen überirdischer Mächte darzustellen hatte, bei dem es kein Anknüpfen an traditionelle Kompositionsanordnung gab, so erscheint hier trotz aller Derbheit eine Ausnahmsaufgabe recht geschickt gelöst und viel Leben in die Kampfesschilderung gebracht.

Das Platzbild des Stadtmarktes wurde nicht selten durch die Aufstellung reich dekorierter Brunnen belebt. Die hervorragendste Schöpfung dieser Art ist der pyramidenartig emporsteigende „schöne Brunnen" in Nürnberg, dessen zierlichen, turmähnlichen Aufbau Meister Heinrich der Balier zwischen 1385 bis 1396 vollendete und reich mit Filialen und Statuen besetzte (Abb. 615). Den neun guten Helden wurden hier außer den sieben Kurfürsten auch Propheten und Patriarchen beigesellt. Viel einfacher als dieses Prachtstück Nürnberger Plastik ist der sogenannte Fischkasten in Ulm, ein 1482 vom älteren Syrlin ausgeführter Brunnen beim Rathaus, mit drei den turmartigen Aufbau besetzenden Ritterfiguren, die in ihrer beherrschten und eleganten Pose, dem zierlichen Tänzeln und Seitlich-sich-neigen der vollkommenste Ausdruck spätgotischen Körpergefühles sind. Ein Jahr vorher hatte Meister Christoph den Marktbrunnen in Urach ausgeführt. Durch originelle Anlage, ein Zwölfeck mit Strebepfeilern, Säulenkonsolen und Baldachinen für heute entschwundenen Statuenschmuck überrascht der Brunnen in Kuttenberg aus dem Jahre 1497; seine Flächen werden durch angeblendete Maßwerkfenster belebt. Selbst in den Kirchen (Dom zu Regensburg, Münster zu Freiburg i. Br.) wurden kunstreiche Brunnen angeordnet.

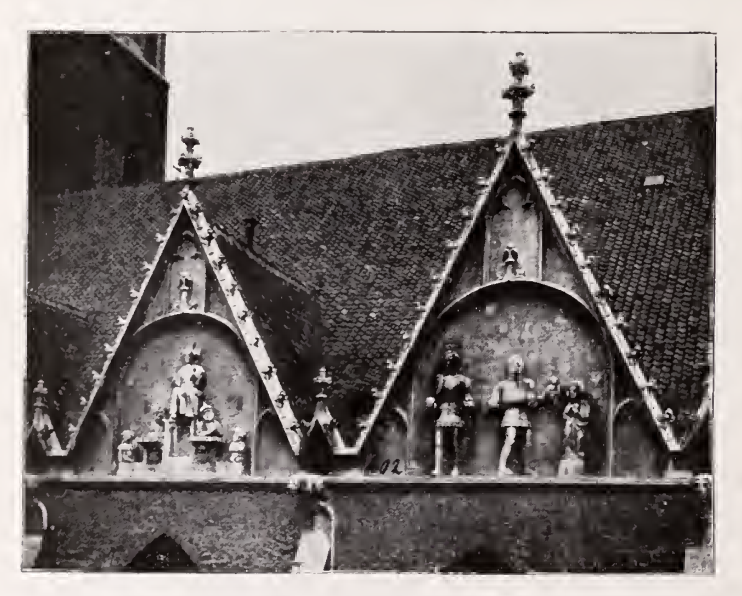


603. Standbild des heil. Wenzel mit dem Meisterschilde Peter Parlers in Prag.

Im Marktbilde der norddeutschen Städte wurde seit dem 15. Jahrhundert der steinerne Roland heimisch, der meist an Stelle einer von der ritterlichen Stadtjugend benützten hölzernen Spielfigur trat und in einer zuerst in Bremen vorgenommenen Umdeutung seines Zweckes später als Symbol städtischer Freiheit und Reichsunmittelbarkeit betrachtet wurde. Der rasch Anklang findende Typus blieb bei der Gestalt eines jugendlichen Ritters mit aufgerichtetem Schwerte und bloßem Haupte, deren oft monumentale Ausführung dem Gebilde einen halb architektonischen Zug gab. Am bekanntesten ist der 1404 errichtete Roland in Bremen (Abb. 616), der einen 1366 von Soldaten des Erzbischofs bei einem Kampfe mit den Städtern gestürzten und verbrannten Holzroland ersetzte. Halberstadt,

604. Das Tympanonrelief der Teynkirche in Prag.

Quedlinburg, Magdeburg, Brandenburg und andere Städte folgten bald nach. Großzügige Wucht der Erscheinung läßt sich einzelnen dieser Standbilder nicht absprechen.



605. Der bethlehemitische Kindermord und der zwölfjährige Jesus im Tempel in den Giebelfeldern der Andreaskirche zu Braunschweig.

Tonbildnerei. Nach Material und Ausführung erscheinen einzigartig die Schöpfungen der zwischen 1380 bis 1400 wirklich künstlerische Höhe erreichenden Tonbildnerei Nürnbergs. Zu ihnen zählen an erster Stelle die sechs Apostel des Germanischen Museums und die vier der Nürnberger Jakobskirche; über der seelischen Vertiefung steht die Sorgfalt der Detaildurchbildung, die aber in der Gewandung die Großzügigkeit nicht vergißt. Andere Tonbildwerke des Germanischen Museums und an der Nürnberger Moritzkapelle, insbesondere Christus und die Apostel

in der Kirche des bei Nürnberg gelegenen Kalchreuth deuten darauf hin, daß dieses auch auf die Belebung durch Farbe angewiesene Gebiet der Plastik damals in Nürnberg sich einer gewissen Pflege erfreute. Die nach ihren Beziehungen zu Mainzer Skulpturen wohl als Schöpfung des Rheingaues anzusprechende Lorcher Kreuztragung (Wien, Sammlung Figdor) und die Limburger Terrakottagruppe der Beweinung Christi (Abb. 617) zeigen vorgeschrittene Reife feiner Kopf- und Handbildung, natürlicher Körperhaltung und Bewegung, die sich ebenso aus der größeren Unabhängigkeit solcher Kleinplastiken von der Architektur wie aus der leichteren Materialbildsamkeit ergeben mochten. Hier führte ein bedeutender Meister die Kostümwiedergabe zur vollen Reife und belebte die Köpfe mit einem Hauche noch schüchternen Wirklichkeitssinnes. Während diese Arbeiten dem Besten der gleichzeitigen Stein- und Holzbildnerei sich anreihen, erhebt sich die vereinzelt begegnende Tonbildnerei an norddeutschen Backsteinbauten nicht über das Handwerksmäßige; so wiederholen sich z. B. an dem Südgiebel der Nikolauskirche in Wismar in vier sich verjüngenden Reihen übereinander 55mal die kleinen glasierten Reliefsfiguren der heil. Maria und des heil. Nikolaus. Ähnliche Vorliebe für kleinliche glasierte Reliefs bei der Zisterzienserkirche in Dargun. Nur den Schmuck der goldenen Pforte der Marienburg durchdringt ein frischerer Zug. Die monumentale Grabmalsplastik bediente sich gebrannter Tonerde bei dem Grabmale Herzog Heinrichs IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau, an welchem die Bemalung den Eindruck der Lebenswahrheit wirkungssicher erhöhte (Abb. 618).



606. Statue der heil. Elisabeth vom Zelebrantenstuhl (1397) in der Elisabethkirche zu Marburg.

Erzguß. Welcher Wert auf die würdige Herstellung der Grabmäler gelegt wurde, beweist auch die Sorgfalt in der Wahl des Materials. Außer Sand- und Kalkstein, welche die Hilfe der Polychromie am stärksten begehrten, kamen noch Marmor und Erz zur Verwendung. In Bronze gegossene Rundfiguren kommen allerdings selten vor, erreichten



607. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalskirche zu Nürnberg.

aber bei den Grabmälern des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom oder des Bischofs Heinrich Bockolt im Dom zu Lübeck schon frühe großzügige Durchbildung. Persönliche Belebung erfüllte bereits das charaktervolle Liegebild des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarweden († 1414), um dessen Sarkophag anmutsvolle Engel und überaus empfindungsvolle Apostelstatuetten angeordnet wurden (Abb. 619). Häufiger stoßen wir auf Metallplatten, in welche die Zeichnung eingraviert wurde. Sie fanden namentlich in Norddeutschland (Lübeck, Schwerin, Stralsund, Thorn, Paderborn) weite Verbreitung; doch waren sie auch in England, wo das Grabbild, aus Messing geschnitten, auf eine Steinplatte gelegt wurde, in Frankreich und in Flandern beliebt. In der letztgenannten Landschaft dürften sie zuerst aufgekommen sein. Dafür spricht ja die Bezeichnungsweise solcher Arbeiten selbst, indem ein Lübecker Ratsherr als Grabschmuck ausdrücklich „unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem" anordnete. Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lieferte Meister Johann von Brabant die gegossene Erzplatte für das Grabmal Wenzels II., welches das böhmische Zisterzienserkloster Königsaal seinem Stifter errichten ließ. Doch setzten in Böhmen später auch andere Einflüsse für die Erzplastik ein. Eine Erzgußschöpfung, die im 14. Jahrhundert auch als freistehendes Reiterstandbild nicht ihresgleichen hat, ist die in ihrem heutigen Zustande allerdings nicht unverändert gebliebene Reiterstatue des heil. Georg auf dem Hradschin in Prag. Sie wurde 1373 von Martin und Georg von Klausenburg, den Söhnen des Malers Nikolaus von Klausenburg, die auch am Hofe des Ungarnkönigs als Erzgießer in hohen Ehren standen, vollendet und zeichnet sich durch überraschende Lebendigkeit in der Bewegung des Rosses aus (Abb. 620). War die Erzgießerei in gotischer Zeit für die An=



608. Das Holzhausen-Grabmal im Dom zu Frankfurt a. M.

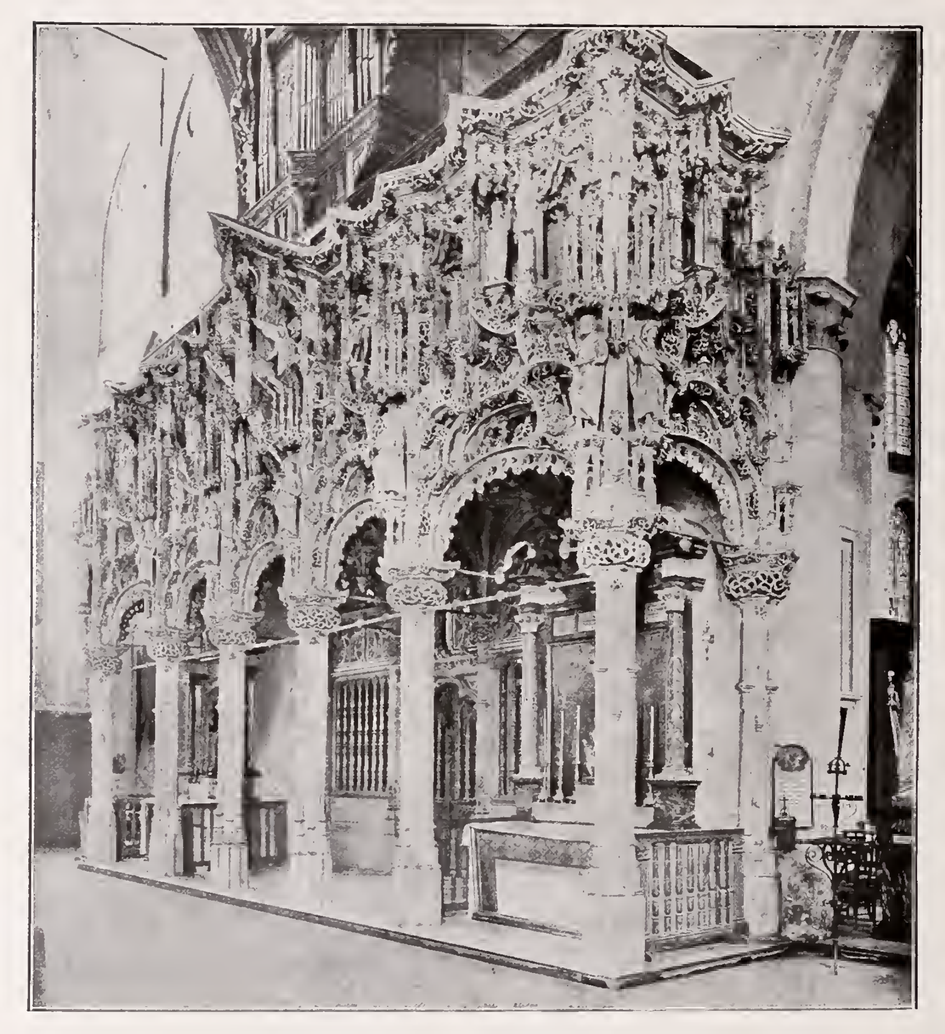


609. Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark im Domchor zu Köln.

fertigung kunstgewerblichen Gerätes ziemlich stark verbreitet, so gehörten doch Stücke, wie die Pfeiferfigur auf dem sogenannten Hanselbrunnen des Nürnberger Spitalhofes, zu den Seltenheiten. Zahlreich vertreten sind dagegen die Taufbrunnen, deren Mantel die meist unter Spitzbogenreihen eingestellten Apostelfiguren oder oft figurenreiche, biblische Szenen in verschiedenartigem und verschiedenwertigem Relief umziehen. In dem Pokaltypus und seinen Varianten, in dem Dreibein- und dem Bremer Löwenreitertypus, in dem Drei- und Vierträgertypus, in dem Bodenring- und Kniefigurentypus ergaben sich die mannigfaltigsten Lösungsmöglichkeiten für das Auflager des meist glockenförmigen, mit der Öffnung nach oben gekehrten Taufkessels. Die hölzernen, vielleicht auch die tönernen Modelle für die Tragfiguren, beziehungsweise die darnach hergestellten Formen, erbten oft vom Meister auf seinen Gehilfen, vom Werkstattinhaber auf seinen Nachfolger fort, was die häufige Wiederholung genau übereinstimmender Träger bei zeitlich ziemlich auseinanderliegenden Werken erklärt; das gleiche gilt von den kleinen Reliefs, Medaillons und anderen dekorativen Beigaben. Das Würzburger Taufbecken des Meisters Eckhard von Worms von 1279 eröffnet eine lange, über ganz Deutschland verbreitete Denkmälerreihe, aus welcher manch Stück mit Jahreszahl und Meisternamen bezeichnet ist, so in Angermünde, Frankfurt a. O., Bardowiek, Kiel, Lübeck. Arbeiten bestimmter Werkstätten erfreuten sich weithin eines guten Rufes und reger Abnahme; so lieferte der „van Sassenlant“ geborene Hans Apengeter im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts für Kiel und Lübeck Taufbecken, für Kolberg einen siebenarmigen Leuchter. Der wahrscheinlich zunächst in Halberstadt ansässige, später nordwärts gezogene Meister be-



610. Hochgrab des heil. Erminhold in Prüfening.



611. Der zerstörte Lettner aus der Nikolauskirche zu Dixmuiden von 1598.

schränkte sich in den Taufbeckenszenen auf die wichtigsten Personen und das zur Vorgangsverdeutlichung unbedingt notwendige Detail, vereinfachte die Figürchen, deutete vereinzelt den Unterschied von Standbein und Spielbein an und näherte sich durch das Bestreben, Stellung und Bewegung der Figuren möglichst der Fläche anzupassen, einem guten Reliefstile (Abb. 621). An der manch anziehend durchgebildete Trägerfigur bietenden Leuchterherstellung (Abb. 622) und an geschmackvoll entworfenen Türklopfern und Türgriffen (Abb. 623) fand der Erzguß ein ertragreiches Betätigungsfeld. Eine einzig dastehende Besonderheit sind die reliefierten Bronzebeischläge von 1452 an dem Rathause zu Lübeck (Abb. 624).

Holzbildnerei. Die Holzbildnerei gewann beim Bau und bei der Ausstattung der Altarschreine und Flügelaltäre, bei denen Schnitzer und Maler sich zu gemeinsamer Arbeit verbanden, Gelegenheit zu abwechslungsvoller Entfaltung. Der deutsche Altar ging immer entschiedener zum Schnitzaltar über. Über niedrigem Aufsatze erhebt sich ein Schrein mit farbigen, holzgeschnitzten Figuren, dessen Flügel außen Malereien, innen in der Regel Reliefs zieren, und der oben mit architektonischer Krönung abschließt. Die Formensprache des mit den Einzelheiten des Strebewerkes und der gotischen Außenarchitektur arbeitenden Aufbaues (Abb. 625) paßt sich der Entwicklung spätgotischer Bauweise an. Wahre Prachtwerke dieser Art, in denen der von Flandern hereindringende Realismus immer mehr zum Worte kam, wurden haupt=

sächlich im 15. Jahrhundert geschaffen und noch im 16. Jahrhundert häufig aufgestellt. Der Anteil tüchtiger Künstler erhob sie in einzelnen Fällen über den durchschnittlichen Wert; in ihrer überwiegenden Zahl blieben sie jedoch nur mehr Erzeugnisse des Kunsthandwerkes, das oft die Ausführung über die Erfindung stellte und die Schönheit des Einzelnen stärker betonte als die Harmonie des Ganzen. Der Hochaltar der Stiftskirche zu Oberwesel stellte 1331 die Heiligen- und Prophetenfiguren ziemlich zusammenhanglos in Nischen auf. Unter den seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zahlreicher werdenden norddeutschen Schnitzaltären ragt besonders hervor der Grabower Altar des Meisters Bertram von 1379 in der Kunsthalle zu Hamburg, der außer der schönen Kreuzigungsmittelgruppe (Abb. 626) „in zwei Reihen einzeln stehend unter ihren goldenen Tabernakeln die Gestalten der Propheten, der Apostel, der Märtyrer und Heiligen der Frühzeit“ bietet, während auf der Predella neben der Verkündigung Mariä Johannes der Täufer, die Kirchenväter und die großen Ordensstifter thronen. In den Gemälden und Skulpturen dieses einen besonderen Altartypus einführenden Werkes, das einen dreimaligen Wandel der Altarerscheinung ermöglichte, die höchste Wirkung aber der Skulptur vorbehielt, war die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfange bis zu den Ordensgründern des späteren Mittelalters veranschaulicht. In Doberan hat Bertram außer dem großen Laienkreuze an dem Hochaltar, der durch zwei um 1350 ansetzbare Skulpturenreihen mit idealen Kopftypen auf fast überschlanken Leibern in zierlicher Gewandfältelung interessiert, durch Hinzufügung einer dritten Reihe gedrungener Figuren mit großen Köpfen einen sehr beachtenswerten Fortschritt lebenswahrer Darstellung betont. Auch Lübeck, dessen Bildnerei manche Berührung mit Westfalen fand, förderte namentlich etwas später die Altaranfertigung und lieferte nach Holstein manch stattliches Werk. Für die Nürnberger Holzbildnerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts sind die auffallend gedrungenen Figuren des von 1406 stammenden Mittelschreines des Deokarusaltares der Lorenzkirche charakteristisch. Die denkmälerreiche Altarschnitzerei Schwabens und Tirols erreichte erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Blütezeit. An den sächsischen Schnitzaltären sind interessante Wechselbeziehungen zwischen den führenden Vororten Oberdeutschlands und dem sächsischen Gebiete erweisbar.



612. Statue des Kaisers am Rathause zu Bremen.

In den Rheinlanden fand von Köln aus ein unter französischen Einwirkungen stehender, aber bald auch mit deutscher Empfindung durchsetzter Madonnentypus Eingang, der schon am Beginn des 14. Jahrhunderts die Holzplastik (Abb. 627) anregte und vereinzelt in höchst anmutige Formen umgesetzt wurde (Abb. 628).

Die mitunter kunstvoll geschnitzten Orgelgehäuse erhielten bildgeschmückte Flügeltüren. Ein schier unerschöpflicher Schatz von Erfindungskraft stand den Meistern der gotischen Kirchengestühle zur Verfügung, die mit ihrem reichen Figurenschmucke immer mehr von dem Kunst-



613. Die neun guten Helden im Hansasaal des Rathauses zu Köln.

gewerblichen in die eigentliche Holzbildnerei einrückten. Französische Eigenart bricht in dem um 1300 entstandenen Chorgestühl von Wassenberg (Köln, Kunstgewerbemuseum) hervor, das mit großer Schlichtheit des Aufbaues fein abgewogene Kompositionseinordnung verbindet (Abb. 629), und regt sich in anderer Weise in den aus der Wangenstärke geschnittenen Figuren des Gestühles von St. Gereon in Köln. Das reichste Werk dieser Richtung ist das um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Chorgestühl des Kölner Domes, dessen Reliefs an die französische Portalbildnerei anklingen. Aus spätgotischer Zeit haben sich sehr berühmte Schöpfungen des Chorgestühlbaues (Ulm, Lübeck, St. Stephan in Wien u. a.) erhalten.

Malerei. Daß die Wandmalerei seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine besondere Entwicklung, wenn auch allerorten ausgedehnte Pflege gefunden hat, hing mit den ihrer freien Entfaltung ungünstigen Raumverhältnissen zusammen. An den Gewölben mußte

sich die Komposition den dreieckigen Kappen anpassen, an den Wänden schnürten die beliebten senkrechten Glieder, die spitzbogigen Arkaden die Gruppen ein. Das Beste bleibt vielfach die namhafte Erweiterung der Darstellungskreise, obwohl auch die Art der Formenwiedergabe wie bei der Bildhauerei sich ändern mußte.



614. Das Denkmal bei der Ulrepforte in Köln.

Die Ausübung der Malkunst ging immer mehr in die Hände der Laienmeister über, die nicht nur in künstlerisch besonders regsamen Städten sich zunftmäßig organisierten, sondern auch vereinzelt über ihre Heimatgrenzen hinaus sich eines großen Rufes erfreuten und mit ehrenvollen Aufträgen von geistlichen und weltlichen Fürsten bedacht wurden. Im Papstschlosse und im Dom zu Avignon hielten mit Simone Martini, dessen Richtung Matteo von Viterbo und Simonet von Lyon fortsetzten, Sieneser Anschauungen ihren Einzug. Jakob Cavael hat die große Tuchhalle in Ypern ausgemalt; sein Ruhm drang bis nach Mailand, wo man ihn zur Ausschmückung des Domes beizog. In Gent wurde 1338 die erste Bruderschaft der Maler und Bildhauer, die den heil. Lukas als Patron verehrte, gegründet. Die rasch nacheinander erfolgende Begründung von Lukasbruderschaften in Tournai (1341), Brügge (1351), Löwen (vor 1360) und Antwerpen (um 1382) bezeugt den lebhaften Aufschwung der flämischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In den Registern von Ypern finden sich schon 1323 und 1342 Erwähnungen von Porträts und Bildern (pourtraittures et ymaiges), welche die Maler Hanyn Soyer, Jan van Zaide und Loy Le Hinxt für die Grafen oder die Kommunen ausgeführt hatten. André Beauneveu wurde um 1390 als bester Meister im Hennegau, in Frankreich und England gefeiert. Vereinzelt wurden hervorragende Meister von Fürsten — so von Karl IV. Theodorich, Sebald Weinschröter von Nürnberg und Nikolaus Wurmser von Straßburg — als Hofmaler bestellt. Die Chronisten der Zeit begannen von hervorragenden Malern Notiz zu nehmen und selbst Gründe ihres besonderen Ansehens zu verzeichnen. Der Limburger Chronist berichtet zum Jahre 1380 von einem Kölner Maler Wilhelm, der in Deutschland als der beste galt und von den Meistern geachtet wurde „want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet", wozu allerdings die Verflachung nivellierender Typik in Anmut und Holdseligkeit bei den Alt-Kölnern nicht ganz stimmen will. Die älteste Malergenossenschaft des deutschen Reiches war die 1348 begründete Malerzeche in Prag, das unter Karl IV. ein hervorragender Brennpunkt des politischen und künstlerischen Lebens wurde. Ein solches Aneinanderschließen begünstigte die Ausbildung eines Schulzusammenhanges und drängte die Malerei schon im 14. Jahrhundert teilweise in neue Bahnen; selbst Muster- und Skizzenbücher (Wien, Braunschweig) haben sich aus dieser Zeit erhalten. Durch Musterbücher der Steinmetzen wanderte sogar manches Schema französischer Kompositionsmotive nach Deutschland. Das Anlehnungs-



615. Der schöne Brunnen in Nürnberg.

bedürfnis des mittelalterlichen Künstlers an bereits vorhandene Kunstformen, das die Verbreitung bestimmter Einflüsse ganz außerordentlich unterstützte, ging ungemein weit. Der Mystiker Johann Tauler kennzeichnete die Tätigkeit eines Malers dahin, daß „wenn er für sich selbst ein hübsches Bild malen will, so beschauet er zuvor ein anderes wohlgemaltes Bild gar eben und zeichnet alle Punkte und Linien desselben auf seine Tafel und alsdann formiert er sein Bild danach, so treulich er kann“. Die Ergänzung der Vorstellungswelt aus dem Formenvorrate schon vorhandener, vielleicht auch besonders geschätzter Kunstwerke spielte in dem mittelalterlichen Malereibetriebe eine im allgemeinen noch zu wenig beachtete, jedoch sehr wichtige Rolle. Und wie für Bilderhandschriften Darstellungsangaben auf dem Rande üblich wurden, so mochte auch manch anderes Werk der Malerei durch persönliche Wünsche des Auftraggebers mitbestimmt werden. Die zunehmende Verbreitung von Malvorschriften und Farbenbereitungsangaben hatte die Sicherung einer zuverlässigen technischen Ausführung im Auge. Überwogen auch Maler aus dem Laienstande, so erlosch doch in geistlichen Kreisen die ausübende Anteilnahme an der Malereientwicklung nicht gänzlich. Noch 1375 lieferte der Prämonstratenser von Ilbenstadt Johannes genannt Vulfelin um 70 Gulden ein Altarbild zu Ehren Mariä und der Heiligen Georg und Antonius für die Burgkapelle von Friedberg in der Wetterau und 1436 vollendete der Karmeliter Nikolaus Sublin den leider nicht erhaltenen Hauptaltar der Kirche zu Gabsheim in Rheinhessen. Größere Arbeiten wurden mitunter sehr gut

bezahlt; so erhielt der Maler Johann von Bamberg, Bürger zu Oppenheim, 1382 für ein Altarwerk für den Dom zu Frankfurt a. M. den ansehnlichen Betrag von 808 Gulden.



616. Der Roland in Bremen.

Wandmalerei: Frankreich. Unter den Schöpfungen französischer Malerei interessieren die um 1450 entstandenen packenden Totentanzszenen der Abteikirche Chaise Dieu mit Zügen ergreifender Tragik (Abb. 630) und die Kreuzigung in der Totenkapelle der Kathedrale zu Le Puy. Der Plafondschmuck des Oratoriums im Hause des Jacques Coeur in Bourges (Abb. 631) gibt über die Anordnungsweise gotischer Dekorationsmalerei vortreffliche Aufschlüsse, von der trotz starker Restaurierung auch die Ste. Chapelle in Paris eine ansprechende Vorstellung vermittelt.

England und Skandinavien. Die englische Wandmalerei erreichte in den leider 1834 fast vollständig vernichteten Gemälden, welche Eduard III. 1350—1358 in der Stephanskapelle von Westminster ausführen ließ, trotz aller Lebendigkeit der Schilderung weder die Eleganz der Franzosen noch die Gemütstiefe der Deutschen. Der Annahme, daß die Erweckung der Monumentalmalerei Kölns auf den Einfluß von England-Belgien zurückzuführen sei, darf man wohl noch mit einiger Zurückhaltung gegenüberstehen. Nach dem skandinavischen Gebiete griffen frühe Einflüsse von Frankreich und Deutschland hinüber; so bat Bischof Arne von Bergen um 1308 seinen Bruder Arndfinn, der in Paris und Orleans studiert hatte und Pfarrer in Poitiers wurde, um Zusendung eines der Malerei, insbesondere der Anfertigung von Glasmalereien kundigen Mannes. Dem 14. Jahrhundert zählen auf Bornholm außer den sehr beschädigten Darstellungen der Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung Christi der Nykirke nordöstlich von Rönne die auch höchst eigenartig angeordneten Wandmalereien des durchbrochenen Mittelpfeilers (Abb. 219) der Österlarskirche zu, die der Verkündigung und Heimsuchung Mariä, der Geburt Christi Szenen der Leidens- und Erlösungsgeschichte bis zum Jüngsten Gerichte anreihen (Abb. 632). Nicht vor 1350 ansetzbar zeigen die in kleeblattbogige, krabben- und fialenbesetzte Bildumrahmungen gestellten Darstellungen eine von Körperdurchbildung, Flächenschattierung und Ausdrucksbeseelung kaum berührte Vortragsweise in Temperafarben auf die trockene Wand. Die schwedische Holzkirche in Rada besitzt interessante Malereien von 1323.



617. Die Terrakottagruppe der Beweinung Christi im Diözesanmuseum zu Limburg a. d. L.



618. Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau.

Deutschland. Daß aus der Buchmalerei ab und zu direkt Anregungen für die Monumentalmalerei erwuchsen, erhellt aus den unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstandenen, jüngst erst auf Einflüsse aus Ost-England und Gent-Brügge bezogenen Darstellungen an den Chorschranken (Abb. 633) des Kölner Domes, deren Inschriftenfries unter den Hauptbildern mit den Drôlerien auf Bilderhandschriften als Vorbilder zurückgehen muß. Abendmahl und Grablegung der Fresken in der ehemaligen Schloßkapelle zu Hirschhorn am Neckar scheinen ganz aus einer Pariser Handschrift herübergenommen zu sein, ebenso die Maria auf der Kreuztragung und Kreuzigung. Die Wandbilderanordnung im Kreuzgange des Prager Emausklosters erfolgte in inniger Fühlung mit der Armenbibel und dem Heilsspiegel. Umgekehrt kopierte, wie einzelne Szenen der Prager Emauswandgemälde und der Wenzelsbibel feststellen lassen, der Buchmaler wie anderwärts auch geradezu entsprechende Wandbilder. So sind in dem Peterborough-Psalter die Gemälde von der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale zu Peterborough kopiert. Die Wandgemälde in Kirchen und Kapellen umfassen die biblischen Hauptereignisse, so z. B. die Bilder in einigen Kölner Kirchen, in der Kirche zu Brauweiler, an den Gewölbefeldern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn, im Münster zu Weißenburg, im Dom zu Metz, oder erzählen daneben ausführlich Legenden von Heiligen, wie in Konstanz, in der Krypta des Baseler Münsters, in Oberwinterthur in der Schweiz, Reutlingen, Kirchheim am Ries. In der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar und in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle ist die bilderreiche Ausstattung mit Szenen aus der Bibel und Legende noch ganz erhalten. Darstellungen des Jüngsten Gerichts wuchsen sich über den Triumphbogen mitunter, wie 1471 im Münster zu Ulm, zu Riesen-



619. Vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarweden im Dom zu Köln.

bildern aus. Im Backsteingebiete besitzen Lübeck, Wismar, Rostock, Kolberg, Riga sehr ansehnliche Wandmalereireste. Von dem vielgenannten Totentanze der Lübecker Marienkirche ist wenig Ursprüngliches geblieben. Besser steht es mit den zwar erst 1480—1490 entstandenen, aber noch ganz in der Auffassung des 14. Jahrhunderts wurzelnden Totentanzbildern in der Marienkirche zu Berlin, deren Kunstwert allerdings nicht gerade hoch anzuschlagen ist. Nur ein Teil des von Frankreich ausgegangenen, rasch verbreiteten Themas, nämlich die dem Tode gegenübergestellten Könige, ist in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler behandelt. Eine vollständige Bilderbibel in Wandgemälden des 14. Jahrhunderts schmückt die Vorhalle des Doms zu Gurk. In den Kreuzgängen des Emausklosters zu Prag und des Doms zu Brixen kommt die kirchliche Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts unter verschiedenartigem, besonders italienischem Einflusse in stattlichen Bilderreihen zur monumentalsten Wirkung. Nur selten beeinflußte ein die Zeitgenossen lebhaft interessierendes Ereignis die Ausschmückung des Kirchenraumes; so die Geburt und Taufe Wenzels IV. in Nürnberg (1361) die Ausführung des Freskos in der dortigen Morizkapelle, das die Werbung Karls IV. um Anna von Schweidnitz, Geburt, Taufe und Erziehung des Kaisersohnes darstellt.



620. M. u. G. v. Klausenburg: Georgstatue im Prager Burghof.

Von den Räumen einer Burg nahm zunächst die Burgkapelle den Pinsel des Malers für ihre Ausschmückung in Anspruch. Biblische und legendarische Gestalten und Szenen, vorwiegend auch solche aus der Legende des ritterlichen Patrons St. Georg, fanden dabei Verwendung.

Den zuletzt erwähnten Stoff behandeln die 1338 ausgeführten Wandgemälde der Burg zu Neuhaus in Böhmen, das auch in den Burgen Klingenberg und Blatna reich ausgemalte Kapellen besitzt. Durch vornehme Gemäldeausstattung, welcher sich, wie den Wandbildern Meister Oswalds in der Wenzelskapelle des Prager Doms (Abb. 634), Edelsteinbelag auf den mit vergoldetem Gipsgrund überzogenen Wandflächen beigesellt, ragen die Katharinen- und die Kreuzkapelle der Burg Karlstein hervor. Die 133 Tafelbilder der letzteren führte der in Prag ansässige Meister Theodorich aus. Die Marienkirche und das Treppenhaus im Hauptturme der Karlsteiner Burg schmücken Wandmalereireste aus der Apokalypse, beziehungsweise



621. Das Taufbecken von Hans Apengeter in der Nikolaikirche zu Kiel.

aus den Legenden der Landesheiligen Wenzel und Ludmila. Im großen Saale des Palas war der Stammbaum der Luxemburger durch eine Wandbilderreihe, in der anstoßenden Nikolauskapelle eine wunderbare Begebenheit mit einer Nikolausreliquie, die sich in Prag unter Karl IV. abgespielt hatte und als Darstellung eines Zeitereignisses besonders interessant erscheint, künstlerisch veranschaulicht. An diesen Reichtum der Bilderausstattung reichen die Burgkapellen zu Zwingenberg oder Mauterndorf nicht heran.

In die Burgräume, welche Wohnungszwecken und geselligem Verkehr dienten, fanden naturgemäß Szenen aus höfischen Dichtungen und dem ritterlichen Leben der Zeit Eingang. In ihnen spiegelt sich so recht die Denkweise der adeligen Kreise. Besonderer Berühmtheit erfreuen sich die Malereien der Burg Runkelstein bei Bozen, die in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden. An der Wand der offenen Halle des ersten Stockwerkes gesellen sich, stets zu je drei gruppiert, den neun guten Helden die größten christlichen Könige, die trefflichsten Ritter, die berühmtesten Liebespaare und Schwerter, die stärksten Riesen und die mächtigsten Weiber bei. Das Innere der Gemächer schmücken Darstellungen aus den höfischen Dichtungen „Wigalois“, „Garel vom blühenden Tal“ und „Tristan und Isolde“, letztere einfarbig grün mit aufgesetzten weißen Lichtern. Ballspiel, Tanz (Tafel IX), Jagd und Turnier, Fischfang, Sau- und Bärenhatz zieren als die beliebtesten Vergnügungen des Adels die Wände des Neidhartsaales. Durch lebensvolle Wiedergabe zeichnen sich die Gemälde des Badezimmers aus mit den Gestalten der ins Bad Steigenden und der Zuschauer. Szenen aus dem Wiesbadener Badeleben, die den Orgien des Bacchus nicht unähnlich gewesen sein sollen, Lanzenspiele und Schlachten bewunderte der welterfahrene, auch in Frankreich herumgekommene Henricus de Hassia im Hause des Domherrn Grafen Johann von Eberstein in Mainz. Als Wandbilderschmuck einer südtirolischen Burg erscheinen jetzt abgenommene Darstellungen aus König Laurins Rosengarten und ritterliche Kämpfe auf der Ruine Lichtenberg im Vintschgau ganz naturgemäß. Künstlerisch weit höher stehen die am Beginn des 15. Jahrhunderts entstandenen, überaus beachtenswerten Monatsbilder im Adlerturme zu Trient, in denen Elemente deutscher und italienischer Kunst sich durchdrangen und zugleich mitberührt



622. Bronzeleuchter im Dom zu Lübeck.



Wandgemälde in der Burg Runkelstein bei Bozen.





623. Türgriff des Lübecker Rathauses.

erscheinen von der neuen, im 14. Jahrhundert von Frankreich ausgehenden Welle höfisch naturalistischer Kunst. Der überraschende Reichtum von Szenerien mit vielgliedrigen Landschaftsgestaltungen, die das Leben der höfischen Gesellschaft wie des Landmannes und Weinbauers abwechslungsvollst veranschaulichen (Abb. 635), entfaltet hier eine Anzahl köstlicher Stimmungsbilder, ob es sich nun um das Schneeballvergnügen der Ritter und Edeldamen, um das Einbringen des Erntesegens, um Jagd, Holzfällen oder Schweinezucht und Schweineschlachten handelt. So zahlreich und bedeutend auch die Schöpfungen der Wandmalerei gerade in den Kirchen Südtirols sind und gleichfalls eine Fülle des Interessanten bieten, darf doch die Trienter Monatsbilderfolge wohl als ihre durch Darstellungsinhalt und Vortragsweise gleich hervorragende Meisterleistung bezeichnet werden, mit der ein kunstliebender Kirchenfürst seinen Wohnsitz schmücken ließ. Die Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden gehen sogar ins 13. Jahrhundert zurück. So waren Dichtung und bildende Kunst gerade bei der Ausschmückung der Adelssitze in innigster Wechselbeziehung. Doch standen die Wandgemälde der Burgen unmittelbar unter dem Einflusse der Teppichkunst, deren Erzeugnisse oftmals dieselben Stoffe (Tristanteppich in Wienhausen, Teppiche im Germanischen Museum in Nürnberg und im Museum zu Basel) verwerteten und als Wandbehänge wie Gemälde wirkten; daher auch die Vorbildlichkeit solcher Teppiche wiederholt in gar mancher Einzelheit unverkennbar.



624. Bronzebeischläge am Rathause zu Lübeck.

Wie Dichter aus Bürgerkreisen allmählich Anteil an höfischen Dichtungen selbst gewonnen hatten, so wollten auch reiche Bürger auf Szenen ritterlicher Poesie in ihrem Wohnungsschmucke nicht verzichten. Sie begegnen bei den bald nach 1384 ausgeführten Wandgemälden des Ehinger Hofes in Ulm. Tristan und Isolde wurden unter die Liebespaare eines Hauses in Konstanz aufgenommen, dessen übrige Wandbilder auf Darstellungen des Alltagslebens, besonders der Weberei, eingingen; die Erläuterung



625. Der St. Blasius-Altar in Kaufbeuren.

bildeten Verse Frauenlobs. Neidharts Schwank vom Veilchen bestimmte die Ausschmückung der Trinkstube des Hauses „Zur Zinne“ in Dießenhofen, für jene des Saales im Hause Glesch zu Köln (jetzt im Museum) gab die Geschichte vom lieblosen Sohne den Stoff ab (Abb. 636), ein Urteil Salomos schmückte ein Zimmer eines Bürgerhauses zu Hall in Tirol.



626. Die Mittelgruppe des Grabower Altars.

Tafelmalerei. Von den Frühwerken französischer Tafelmalerei verdient das goldgrundige Bildnis Johannes des Guten in Paris mit seiner unbestreitbaren Hervorhebung des Porträtwesentlichen besondere Beachtung. Als Meister umfangreicher Tafelbilder wird in der Mitte des 14. Jahrhunderts Girard von Orleans genannt. Am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund betrieben diesen Kunstzweig die Hofmaler Jean de Beaumetz aus dem Hennegau, der aus Ypern oder Brügge stammende Melchior Broederlam, der in Paris gebildete Malwel und Henri Bellechose von Brabant. Die zwei letztgenannten gelten als Meister der „Marter des heil. Dionysius“ im Louvre, wo eine gleichfalls dem Goldgrunde treu bleibende Dreifaltigkeit Malwels ein Hereinspielen italienischer Formen erkennen läßt. Noch auf dem Boden des 14. Jahrhunderts stehen die 1393—1394 ausgeführten Flügelbilder Broederlams an einem Holzschnitzaltare des Jakob de Baerse im Museum zu Dijon. Bei dem von 1390 datierten Flügelaltare in der Geschichtsakademie zu Madrid findet man sich leicht erklärlicher maurischer Verzierungsweise gegenüber. Auf Tafelbildern, wie der Virgen de la Antigua der Kathedrale in Sevilla (Abb. 637), klingen sogar im 14. Jahrhundert byzantinische Einflüsse nach, die künstlerische Importware noch ab und zu vermitteln mochte. Ein Bildnis Richards II. in Westminster und ein Diptychon mit dem Stifterbilde dieses Herrschers zeigen deutlich den Versuch der Persönlichkeitswertung.

Eine besondere Stellung auf dem Gebiete der Tafelmalerei beanspruchen im 14. Jahrhundert die Tafelbildwerke Böhmens, wo italienische, französische und deutsche Einflüsse vom Rhein und Nürnberg her mit einer einheimischen Richtung sich durchdrangen. Die mit dem Namen des Tommaso da Modena signierten Karlsteiner Stücke (Abb. 638) tragen den Stempel italienischer Auffassung und Durchbildung an sich. Für die Vermittlung französischer An-



627. Kölnische Holzskulptur der Sammlung Schnütgen in Köln.

regungen waren die Beziehungen der Luxemburger zu dem französischen Königshofe und der rege Verkehr — namentlich der Geistlichkeit — mit dem Papsthofe zu Avignon, wo die Durchdringung italienischer und niederländischer Kunst in die Ausbildung eines neuen Stiles auslief, von großer Wichtigkeit. Mit Arbeiten unter dem Einflusse dieser Richtungen kontrastieren überaus stark die um 1365 vollendeten schon erwähnten Tafelbilder Theodorichs in der Karlsteiner Kreuzkapelle, deren breitschultrige Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen, breitrückigen und oft klobigen Nasen, vortretenden Backenknochen einen bereits auf Modellierung eingehenden Realismus und geistige Belebung atmen (Abb. 639). Letztere durchdringen auch die Darstellungen Karls IV. und seines Sohnes Wenzel auf dem aus Raudnitz stammenden Votivbilde des Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim (Prag, Rudolfinum) und die Stifterfiguren auf dem 1385 von einem Prager Bürger für die Kirche zu Mühlhausen a. N. (heute Stuttgart) gestifteten Altarwerke. Im Anschlusse an Mariendarstellungen, die gern den Typus besonders verehrter Madonnen mit dem Kinde, wie der Hohenfurter wiederholen, entwickelte sich eine mit Heiligen- und Engelsfiguren geschmückte, geradezu spezifisch böhmische Tafelbildumrahmung (Abb. 640). Die in den böhmischen Tafelbildern vertretene Richtung fand auch in Schlesien, Brandenburg, im deutschen Ordenslande, in Westfalen und anderwärts im deutschen Norden Anklang, verflachte aber später in mehr handwerksmäßiger Produktion und erfuhr durch die bilderfeindliche hussitische Bewegung im Lande selbst empfindliche Beeinträchtigung ihrer Entwicklungsmöglichkeit. Wie niederösterreichische Maler sich an der böhmischen Nachbarkunst schulten, beweist das im Wiener Domkapitelarchive erhaltene, den Karlsteiner Bildern Karls IV. verwandte Bildnis Rudolfs IV. des Stifters, gleich dem oben erwähnten Pariser Bildnisse Johanns des Guten bereits die Fähigkeit des Individualisierens bestimmter Persönlichkeitsdarstellungen als Selbstzweck betonend (Abb. 641).

Die schulmäßige Geschlossenheit der böhmischen Malerei unter den Luxemburgern trat in den Tafelbildern wohl am stärksten zutage. Sie zog bald N ü r n b e r g in ihren Bann, dem der von Karl IV. beschäftigte Hofmaler Sebald Weinschröter die in Prag und in Südböhmen sich durchringende neue Richtung vermittelt haben mochte. Letztere kam auch bereits in den oberitalienische Einflüsse verarbeitenden, 1902 gefundenen Wandmalereiresten der Morizkapelle mit der Ursulalegende und in den 1905 entdeckten Paulusszenen der Sebalduskirche zum Worte, mehr noch auf Tafelbildern, wie dem bethlehemitischen Kindesmorde (Abb. 642), der Be-

stattung Mariä und der Geißelung Christi (Germ. Museum). Schon das alte Stiftungsbuch des Nürnberger Kartäuserklosters verzeichnet, daß „Cunz mendell hat geben ein pild vnser frawen vnd das kost ze prag V gulden . . . vnd pracht vns vnser frawen bild von prog kostet bey XXIIII gld.“ Die Einfuhr böhmischer Kunstware nach Nürnberg hat also in den Tagen Wenzels IV., unter dessen Regierungszeit auch die Wandgemälde der Forchheimer Pfalz entstanden, zweifellos bestanden und konnte manche Anregung vermitteln, die auch der als Meister der Morizkapelle gedeutete Berthold Landauer verarbeiten mochte. Letzterer wurde mit jenem Meister Berthold identifiziert, dem 1423 der Rat von Nürnberg die malerische Ausschmückung des Rathauses übertrug. Ihm rechnet man gern den zwischen 1418 und 1421 entstandenen Imhoffschen Altar der Nürnberger Lorenzkirche mit der feinen Krönung Mariä zwischen kraftvollen Aposteln (Abb. 643), deren Körperlichkeit sich glaubhaft rundet, und den Deichslerschen Altar im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) zu. In Einzelheiten des erstgenannten Hauptwerkes, durch das warm empfindendes Leben und ein für Schönheiten der Natur empfänglicher künstlerischer Sinn geht, gesellt sich dem böhmischen Grundtone ein am meisten an venezianische Inkoronationsbilder gemahnender italienischer Einschlag, welche Verbindung auch in dem Prünsterinepitaph (Germ. Museum) von 1434 begegnet. Die Freskenkunst Oberitaliens klingt herein in den 1429 — vielleicht von Konrad Luckempach — vollendeten Bamberger Passionsaltar (München, Nat. Museum) mit der Kreuzigung und anderen Passionsszenen, deren Gruppenbildung, Gestaltengedrungenheit und Farbentransparenz über den Imhoffschen Altar hinausgehen. Auf Erreichung des Wirklichkeitsausdruckes steuerte der Hallersche Altar der Sebalduskirche wie der Himmelfahrtsaltar des Breslauer Museums los, kindliche Naivität bricht auf der Wiener Spinnszene bei der Beschwerde des mit Bratpfanne und Kochlöffel zu seiner Mutter Füßen spielenden Johannes köstlich durch. Noch stärkerer Wahrheitsdrang beherrscht den um 1440 entstandenen, Hans Peurl zugerechneten Tucherschen Altar in der Frauenkirche, das Hauptwerk der auch unter italienischen und Salzburger Anregungen stehenden Richtung. In die Kreu-



628. Muttergottesfigur des 14. Jahrhunderts in St. Ursula zu Köln.



629. Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. (Jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln.)



630. Aus dem Totentanz von Chaise Dieu.

zigung der Mitteltafel ist ein großer Empfindungsgehalt seelischer Belebung gebannt, den volle warme Töne leuchtender Farben und lebhafte Gebärdensprache wirkungsvoll heben; das Schema der Verkündigungsszene ist ganz venezianisch. Das war möglich in einer Zeit, da die auf 1449 ansetzbare Imhoffsche Madonna in der linken Seitenkapelle der Lorenzkirche noch nach einem besonderes Ansehen genießenden Marienbilde der böhmischen Schule gearbeitet wurde. In die Einflußzone der letzteren, speziell der Hohenfurter Heilsgeschichte und des Meisters von Wittingau rückt auch der durch Ausdruckstiefe ausgezeichnete Pähler Altar (München, Nat. Museum), im Mittelstücke die Kreuzigung, auf den Flügeln Johannes den Täufer und die heil. Barbara, beziehungsweise Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann bietend (Abb. 644), um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden.

Aber auch im Westen und Süden Deutschlands entfalten sich einzelne Vororte — teilweise unter Einflüssen des jüngeren böhmischen Stils — gerade auf dem Gebiete der Tafelmalerei zu hoher Blüte, so Bamberg, das zugleich auf dem Gebiete der Glasmalerei beachtenswerte Nördlingen, Augsburg und Würzburg. Als Zeugnisse des Weiterblühens eines in Westfalen schon heimisch gewordenen, überlieferter Ausdrucksformen sich bedienenden Kunstzweiges sind die Tafel mit dem thronenden Heiland zwischen acht Heiligen im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin oder die vielleicht den Rest eines 1376 vollendeten Altares bildende Predella mit Christus als Gärtner, Anbetung der Könige und Christi Begegnung mit Thomas in der Wiesenkirche zu Soest zu betrachten. Den Höhepunkt der Soester Tafelmalerei bezeichnet zweifellos der am Ägidiustage 1404 fertiggestellte Altar des Meisters Konrad von Soest in Nieder-Wildungen (Abb. 645) mit der Kreuzigung zwischen zwölf Szenen aus dem Leben Christi; unter dem Eindringen burgundischer Einflüsse, die in szenischer Anordnung, geschickter Figuren- und Gruppenverteilung und modischem Ansehen der Kleiderpracht durchschlagen, erfolgt hier der

631. Plafondmalerei im Hause des Jacques Coeur in Bourges.



632. Malereien am Mittelpfeiler der Österlarskirche auf Bornholm.



633. Wandmalerei auf den Chorschranken im Dom zu Köln.



634. Meister Oswald: Das Pfingstfest. Wandgemälde in der Prager Wenzelskapelle.

erste Schritt zu einer neuen Auffassung, der auch z. B. in dem Kruzifixus aus St. Patroklus Beziehungen zu toskanischen, besonders sienesischen Arbeiten nicht fremd blieben. Die großen Kreuzigungsszenen wurden für die Schule von Soest (um 1410 St. Pauli, um 1420 Wiesenkirche) typisch, faßten die Erzählung in breitem Rahmen zusammen und erzielten bildmäßigere Wirkung. Die Gestalten der Soester wurden länger, die Gesichtsovale schärfer und spitzer, das Beiwerk mit blumen- und baumbelaubtem Hintergrunde reicher, die namentlich in der Gewandbehandlung hervorgekehrte Farbenfröhlichkeit von blühendem Reize. Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts leiteten die von den Niederlanden zuströmenden Einflüsse in andere Bahnen hinüber. In deutlicher Anlehnung an die Haupttafel des Wildunger Altares komponierte der gerne mit einem Heinrich von Duderstadt indentifizierte „Meister von Göttingen“ die Kreuzigungsdarstellung des 1424 für die Paulinerkirche in Göttingen angefertigten Altares, des typischen Repräsentanten niedersächsischer Art, die im Gange künstlerischer Entwicklung ja allzeit mit dem westfälischen Nachbar in Wechselbeziehungen stand, hier aber im Realismus der Ausdrucksmittel eine etwas aufdringlichere Formensprache des mehr in Äußerlichkeiten sich eigenwillig bewegenden, etwas spießbürgerlichen Figurenbildes bot.

Den Übergang vom Alten zum Neuen bestätigen auf dem Hamburger Boden die Tafelbilder des aus der Mindener Schule hervorgegangenen Meisters Bertram an dem sogenannten Grabower Altare und den an letzteren angliederbaren Buxtehuder, Harvestehuder und Londoner Altären, auf denen das Eindringen der Landschaft und der Tiermotive überraschen. In Hamburg wie Lübeck sind Beziehungen zur Malerei Böhmens wie Westfalens mehrfach erweisbar. Leidenschaftliche Wucht eines von kraftvollem Stil- und Naturgefühl erfüllten Vortrages verband Meister Francke mit großartiger Farbenstimmung in dem 1424 für die Englandsfahrer in Hamburg gemalten Thomasaltare (Hamburg, Kunsthalle), dessen packende Geißelung und



635. Der Oktober. Monatsbild aus dem Adlerturm zu Trient.

machtvolle Auferstehung gleich den so anschaulichen Szenen aus der Legende des heil. Thomas von Canterbury ergreifendes Schilderungstalent bekunden.

Nächst Prag und Nürnberg muß für die Tafelmalerei noch besonders Köln in Betracht gezogen werden. Die Formgesinnung der älteren Kölner Werke aus der ersten Hälfte des

14. Jahrhunderts wuchs, wie bereits an verschiedenen Werken (Abb. 646) nachgewiesen wurde, aus der lange geltenden Vorbildlichkeit der Kölner Bildnerei hervor, was sie auch nur langsam zur eigentlichen Raumdarstellung vordringen ließ, dabei freilich eine Fülle von Anregungen für den Bildinhalt selbst vermittelte. Die völlig im Architektonischen wurzelnde Raumauffassung, der die Einstellung von Figuren in Nischen, Hohlkehlen u. a. vorschwebte, glaubte die Einzelgestalten in ähnlich begrenzten Flächenausschnitten erprobter Wirkung sicher und gab damit den schwankenden Körpern einen gewissen Halt. Nach dem Limburger Chronisten knüpfte sich an den Namen des in ganz Deutschland hoch angesehenen, 1358 bis um 1380 in Köln nachweisbaren und gerne mit dem 1378 verstorbenen Maler Wilhelm von Herle identifizierten Meisters Wilhelm eine Wandlung von malerischer Gebundenheit zu freierer malerischer Behandlung, die auch auf tieferes Erfassen des Persönlichkeitswertes einging. Als Hauptwerk dieses Künstlers gilt der 1908 von Übermalungen befreite Clarenaltar des Domes, um 1380 (Abb. 647 und 648) entstanden. Seine Teilung in schmale Felder und die architektonische Gliederung mit gotischen Streben und Wimpergen vertreten ein anderes Anordnungsprinzip als Prag und Nürnberg. Auch der Formenkanon der schmalschultrigen Gestalten entwickelt charakteristische Besonderheiten, die Berührungen mit italienischen, über Burgund und Avignon zugewanderten Einflüssen erkennen lassen, ohne daß dabei die mehr bodenständige Auffassung ganz preisgegeben wurde. Die holdseligen Frauen mit träumenden Augen, hohen Stirnen und zarten Körpern, schmalen Händen und zerbrechlichen Fingern verkörpern ein Anmutsideal demutsvoller Hingebung und sonnigen Seelenglückes, an das Leidenschaft und Schmerz sich nicht heranzuwagen scheinen: ein neuer Begriff künstlerischer Schönheit und Erhabenheit, in dem die materiell schöne Form Ausdruck geistiger Vorzüge werden wollte. In hieratischer Feierlichkeit und statuarischer Ruhe reihen sich die gleichförmigen Figuren mit ausgeglichenen Bewegungen und weich fließenden Gewändern auf leuchtendem Goldgrunde aneinander. Die reizende Schilderungsanschaulichkeit der Kindheitsgeschichte Jesu auf dem Clarenaltare bleibt vereinzelt. Zur Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes genügen einzelne Bäume und Felsen. Weiche Pinselführung modelliert mit zart verschmolzenen Licht- und Schattentönen und findet reizvolle Einheit farbiger Wirkung einer streng-sakralen Kunst. Die Madonnen mit der Erbsen- und Bohnen-



636. Aus der Geschichte vom lieblosen Sohn im Hause Glesch. Köln, Museum.



637. Die Virgen de la Antigua in der Kathedrale zu Sevilla.

blüte (Nürnberg, Germ. Museum; Köln, Museum) zählen der gleichen Richtung zu, die in der Münchener Veronika mit dem Schweißtuche Christi (Abb. 649) ein köstliches, gewissermaßen den Abschluß der ersten Etappe Kölner Malerei bildendes Werk erstellte. Sie gilt als Arbeit des Hermann Winrich von Wesel, der Jutta, die Witwe Meister Wilhelms, heiratete, nach 1413 starb und offenbar des letzteren Werkstätte und Schule weiterführte. Wohl mit dem Meister Hermann von Köln identisch, der 1402 im Kreuzgange der Kartause zu Dijon den Kruzifixus des Claus Sluter bemalte, war dieser Künstler gleich zwei andern 1398 in Paris arbeitenden Künstlern, dem Bordürenwirker Bernart und dem Maler Martin, für Köln ein Vermittler der in burgundisch-französischen Werkstätten herrschenden Anschauungen.

Dieser Idealstil, der wohl der reinste und tiefste Ausdruck religiösen Empfindens sein wollte, wurde in Köln von der die äußeren Erscheinungsformen viel schärfer beobachtenden Auffassung des aus Meersburg am Bodensee stammenden, 1442—1451 in Köln erweisbaren Stephan Lochner abgelöst. Er kam aus einer Gegend, die mit dem schwäbischen Vor- und dem schweizerischen Hinterlande sich zu einer gewissen führenden Stellung in Kunstfragen des ausklingenden Mittelalters emporgearbeitet hatte und in dem durch Abhaltung des Konziles mehr in den Vordergrund getretenen, auch verschiedenartige Anregungen anderer Länder aufnehmenden Konstanz einen wichtigen Sammel- und Ausgangspunkt gewann. Die Krone der Kölner Schöpfungen Stephan Lochners ist das schon von Dürer bewunderte berühmte Kölner Dombild, für die 1426 vollendete Rathauskapelle gemalt und 1810 in den Dom übertragen (Abb. 650). Die Anbetung der Könige im Mittelstücke und die Darstellungen des heil. Gereon und der heil. Ursula mit Gefolge auf den beiden Flügeln knüpften an die hochverehrten Patrone der Stadt Köln an. Die mehr gedrungenen Gestalten mit großen energischen Köpfen sind voll natürlichen Lebens; die Kostümeitelkeit der Zeit, die Heiligengestalten fast wie Modefiguren behandelte, erging sich hier in einem gewissen Kleiderprunke, der leuchtendsatte Töne in das lebhafte Kolorit hineintrug. Es ist gewiß sehr bezeichnend, daß Stephan Lochner ohne Beein-



Madonna im Rosenhag von Stephan Lochner.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.





638. Thomas von Modena: Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Wenzel und Palmatius in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

trächtigung der Monumentalität seines Werkes für die Feststimmung eines Altares den Kleiderluxus seiner Tage nicht mehr entbehren zu können vermeinte. Trotz gewisser Anpassung seiner Gestalten an den älteren Formenkanon beherrschte eine ausgesprochene Veräußerlichung die zweite Etappe der Kölner Malerei, der auch die schöne Madonna im Rosenhag (Tafel X, Köln, Museum) und die Madonna mit dem Veilchen (Köln, erzbischöfliches Museum) zuzählen. Die stattliche Anzahl von Schulwerken, unter welchen der Heisterbacher Altar (München, Pinatothek) eine Durchkreuzung Lochnerschen Wesens mit dem Schulstile Meister Wilhelms bot, bezeugt den großen Einfluß Stephan Lochners auf die zeitgenössische Malerei Kölns.

Die regen Handelsbeziehungen Kölns zu den Niederlanden erklären den Anschluß der großen Utrechter Kreuzigungstafel von 1363 (Antwerpen, Museum) an die ältere Kölner Rich-



639. Meister Theodorich: Die heil. Kirchenväter Ambrosius und Augustinus in der Karlsteiner Kreuzkapelle.



640. Die Madonna aus dem Krummauer Minoritenkloster. (Prag, Rudolphinumsgalerie.)

tung ebenso wie die Verdrängung der Lochnerschen Kunst durch die siegreich vordringende neue niederländische Darstellungsweise.

Italienische Anregungen für Komposition und Darstellung beeinflußten die Malereientwicklung im Gebiete des zweiten rheinischen Metropolitansitzes Mainz, während die Technik teilweise von der Prager Malerschule mitbestimmt wurde, zu der Beziehungen ganz naturgemäß erscheinen, da Böhmen bis 1344 dem Erzbistum Mainz zuzählte und der 1314 mit dem Wiederaufbau der Mainzer Liebfrauenkirche betraute Steinmetzmeister Heinricus de Boemia gewiß nur e i n e r der Vertreter künstlerischer Wechselbeziehungen war. Der vorgeschrittenen Prager Auffassung stand der um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstandene Altar des oberhessischen Städtchen Schotten nahe, dessen bethlehemitischer Kindermord (Abb. 651) an



641. Bildnis Rudolfs IV. (Domkapitelarchiv zu St. Stephan in Wien.) Aus Hans Tietze, Wien.

Einzelheiten der Wandbilder im Kreuzgang des Emausklosters in Prag und an Miniaturen der Wenzelsbibel anklingt. Freiere Regung menschlichen Empfindens, die über die mehr von kirchlichen Rücksichten bestimmte Kölner Malerei hinausging, betonte die mittelrheinische Malerei in der unmittelbar frischen Charakteristik der Heiligenköpfe des großen Friedberger Altares (Abbild. 652, Darmstadt, Museum) ebenso wie in der weltfreudigen Unbefangenheit, mit der der Mainzer Meister des Triptychons von Ortenberg die heiligen Geschichten erzählte (Darmstadt, Museum), oder in dem Jammer Mariä auf der Darmstädter Kreuzigung. Die Gestalten, die bei mehrfigurigen Darstellungen sich fester als auf Kölner oder westfälischen Bildern zu Gruppen zusammenschlossen, sollten mehr wie farbige Silhouetten wirken. Die lebhafte Farbengebung diente mehr der schönen Flächenbelebung als der Modellierung, da eigentlich die Linie auf das bestimmte Herausholen des Seelischen hinarbeitete. Aber die feste, ausdrucksvolle Zeichnung wurde der Schwächen in Einzelform und Proportion nicht immer Herr. Während im Friedberger Altare auch Berührung mit Frühwerken der Nürnberger Malerei, ja selbst mit italienischen, über Avignon und Burgund gegangenen Anregungen erkennbar ist, steht der um 1420 vollendete Altar aus der Frankfurter Peterskirche (Frankfurt a. M., hist. Museum) in der Zeichnung der Männerköpfe, in der Trachtbehandlung und den Reitergruppen unter dem Kreuze westfälischen Bildern näher, wogegen die Farbenskala an den weichen Tönen des Friedberger Altares festhält.

Mosaiken. Die Anbringung des Mosaikenschmuckes war nordischer Kunst nicht geläufig und zählt daher zu den Ausnahmen. 1371 vollendeten italienische Arbeitskräfte das große Mosaik über dem Querhausportale des Prager Domes mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts (Abb. 653), der böhmischen Landespatrone und des kaiserlichen Stifterpaares. Weit eigenartiger als am Dome zu Marienwerder ist die Mosaikverwendung an der großen Madonnenfigur in der Nische des Chorabschlusses der Schloßkirche der Marienburg. Auf eine mosaikähnliche Wirkung zielte die Edelsteinbekleidung der Wände in der Karlsteiner Katharinen- und Kreuzkapelle sowie in der Prager Wenzelskapelle ab, die durch den vergoldeten Gipsgrund und



642. Der bethlehemitische Kindermord. (Nürnberg, German. Museum.)

die vereinzelt dazwischen angeordneten Wandgemälde (Abb. 634) an Farbenlebhaftigkeit gewann und vielleicht die eigenartige Kachelmalerei in Schloß Heilsberg anregte.

Glasmalerei. Ersatz für Wandmalereien bot die Glasmalerei, der auch die größere Gunst der Zeit sich zuwandte, und die gotische Architektur den reichsten Wirkungskreis eröffnete. Den größten Fortschritt ihrer Wirkung brachte die Erfindung der Überfangglässer im 14. Jahrhundert. Die aneinander geschmolzenen, verschieden gefärbten Glasplatten gestatteten, durch Herausschleifen des Überzuges auf einer Platte die Farben abzutönen oder Farbengegensätze hervorzubringen. Nicht minder wichtig war die Einführung des auf der Rückseite weißer Scheiben aufgestrichenen Silbergelb oder Kunstgelb, das die Hervorhebung goldener Kronen, Heiligenscheine, Gewandborten u. dergl. erst ermöglichte. Als unentbehrliches Hilfsmittel für die Bewältigung der einseitig überhöhten Bildfelder trat der Baldachin aus gotischen Bauformen auf, die zuerst flach ohne Raumvertiefung gebildet wurden, bald nach 1320 aber zur perspektivischen Zeichnung übergingen.



643. Der Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche zu Nürnberg.



Der heilige Georg.

Glasgemälde im Dom zu Chartres. Erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts.





644. Der Pähler Altar im Nationalmuseum zu München.

Frankreich genoß schon im Mittelalter den Ruf, auf dem Gebiete der Glasmalerei alle Länder zu überragen. In der Tat läßt sich kaum etwas Vollenderes denken als die Riesenfenster der gotischen Dome, deren Glasgemälde durch Farbenglanz und Farbenharmonie höchste dekorative Wirkung erzielen (Taf. XI). Als erste in ihrer ganzen Ausdehnung mit Glasmalereifenstern ausgestattete Kirche wird Sugers Bau von St. Denis in Paris bezeichnet. Zwei Kompositionsweisen waren in Übung, die eine, die große Einzelfiguren statuenähnlich nebeneinander zeichnet, und die andere, die in Medaillons kleinere biblische oder legendarische Szenen im Zusammenhange schildert, beide von teppichartigem Hintergrund klar abgehoben. In Frankreich verschwanden seit Beginn des 14. Jahrhunderts die Medaillonfenster, während Deutschland und die Schweiz sie noch darüber hinaus beibehielten. Wie Frankreich bevorzugte auch England das Fenster mit großen Standfiguren, die in die einzelnen Bahnen verteilt wurden. Die Glasgemälde in Chartres (Taf. XI) und Bourges genießen den größten Ruhm. Die Kathedrale von Chartres hat ihren Glasgemäldeschmuck in 125 Fenstern und neun Rosen vollständig erhalten. Auch die Chöre von Auxerre und Le Mans haben nur geringe Verluste erlitten. In der an Glasmalereien besonders reichen Kathedrale von Evreux setzte die Erstrebung voller Bildwirkung bereits gegen das Ende des 14. Jahrhunderts ein. Die Reste englischer Glasmalerei in York, Wells, Lincoln und Salisbury zeigen vorwiegend französischen Einfluß, den die Schule von Rouen vermittelte. Grau in grau gehaltene Fenster mit zarten Farbenzutaten erfreuten sich in England durch lange Zeit besonderer Bevorzugung. Von den zahlreichen Werken in deutschen Kirchen verdienen aus dem 13. Jahrhundert und dem Anfange des 14. die Glasgemälde der Kunibertskirche und im Domchore zu Köln (Abb. 654), in Altenberg bei Köln, im Straßburger, Freiburger und Ulmer Münster, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, in den österreichischen Klöstern Klosterneuburg und Heiligenkreuz, in Friesach besondere Erwähnung. Mehr schulmäßige Geschlossenheit zeigen die weit über das eigentliche Stadtgebiet hinausgreifenden Kölner Werkstätten, die ihre Schöpfungen der architektonisch-räumlichen und plastisch-körperlichen Gesinnung des 14. Jahrhunderts feinfühlig anzupassen verstanden, und die Kunstübung des Elsaß, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit Zerlegung der Fensterbahnen in rechteckige Bildfelder mit selbständiger Umrahmung eine neue Anordnung der Darstellungen einführte. In Freiburg i. Br. vereinigte man große Stand-



645. Altar des Konrad von Soest in Nieder-Wildungen.

figuren einer Fenstermittelbahn mit Medaillonbildern der Seitenbahnen. Daß im Laufe des 14. Jahrhunderts die französischen Muster eingeholt, ja in bezug auf reichere Farbenharmonie und prachtvolle architektonische Einrahmung sogar überboten werden, bekunden unter anderem die prachtvollen elf Fenster zu Königsfelden im Aargau (zwischen 1324 und 1351 entstanden, Abb. 655). Den Reichtum einzelner Klöster an solchem Schmucke illustriert am besten die Tatsache, daß Kirche und Kreuzgang des Schweizer Zisterzienserstiftes Kappel einst 104 Glasmalereifenster zählten, von denen jedoch nur sechs erhalten sind. Die Nürnberger Kirchen St. Lorenz und St. Sebald besitzen prächtige gemalte Fenster aus dem 15. Jahrhundert, in dem die allgemeinere Bedachtnahme auf diesen Kunstzweig eine gewisse Blüte desselben herbeiführte.

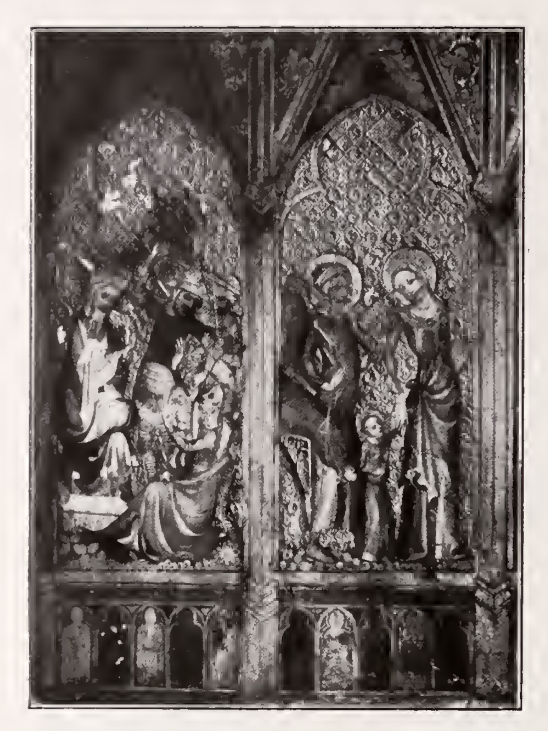
Die Glasmalerei ist die wahrhaftigste und eigentliche gotische Malerei. Ohne die Voraussetzung des gotischen Baustiles bleibt ihre Entwicklung unverständlich. Die Beschränkung der Mauermassen auf stützende Glieder machte erst die großen Fenster möglich, deren Maß- und Stabwerk dem Maler den festen Rahmen für die Anordnung seiner Bilder bot. Das einfallende Licht brachte ihre Gestalten, ihre ideenreiche Klarheit, Vollendung und Harmonie wie in übernatürlich leuchtender Kraft zu monumentaler Erscheinungsgewalt. Sobald die Herrschaft der gotischen Architektur zusammenbrach, verlor auch die Glasmalerei als Zweig der monumentalen Kunst ihr Daseinsrecht.

Buchmalerei. Tonangebende Stellung erlangte seit Ludwig IX. die mehr als bürgerliche Gildenkunst auftretende französische Miniaturmalerei, die durch systematische Verwendung der Deckfarbenmalerei bisher unbekannte, den Glasgemälden ähnliche Farbenwirkungen erzielen lernte. Damit gingen größere Sorgfalt, Bestimmtheit und Gewandtheit der Zeichnung Hand in Hand. Modellierung und Schattierung fehlten noch. Die beliebte Vorrückung der für die dargestellte Begebenheit wichtigsten Figuren an den äußersten Bildrand entsprach dem frühgotischen Verzichte auf räumliche Wirkung. Das Dornblattmuster beherrschte die Rand-

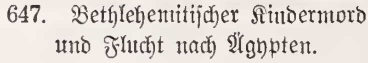
verzierung. Schulmäßige Zusammengehörigkeit dürfte schon unter den dreizehn „Enlumineurs" der Pariser Steuerrolle von 1292 bestanden haben, unter denen Honoré der höchstbesteuerte war und 1296 vom Hofe Philipps des Schönen Zahlungen „pro libris regis illuminatis" empfing. Als einer derselben gilt das Breviarium Parisiense lat. 1023 (Abb. 656), das die Formelhaftigkeit in der Zeichnung herabstimmte. Gegenüber dem Psalter des heil. Ludwig und der 1287 vollendeten „Abbreviatio figuralis historiae" des Abtes Ivo von Cluny milderten sich die Farbentöne schon 1312 in dem Schatzbuche der Abtei Origny in der Picardie (Berlin, Kupferstichkabinett). Die für den persönlichen Gebrauch der königlichen Familie oder für den Gottesdienst in der königlichen Hauskapelle geschriebenen Werke überragen natürlich die weit größere Menge anderer Handschriften verschiedenartigsten Inhaltes und von recht schwankendem künstlerischen Werte. In inniger Fühlung mit Paris erscheint die Produktion der Champagne, die im Brevier und Missale für die Kirche St. Etienne zu Châlons-sur-Marne (Arsenal 595) vom Stile des eben genannten Breviers am stärksten berührt erscheint. In Reims folgte eine Werkstatt mit selbständig erfindendem Farbensinne den Wandlungen der Pariser Miniaturmalerei, die von Anfang an mehr illustrative Buchkunst ist und mit bewußter Hintanstellung des monumentalen Charakters die Bilder als dekorative Zutaten oder Ergänzungen des inhaltlichen Verlaufes behandelt. Daher werden die Darstellungen in das Initial eingestellt oder begleiten als eingestreute Vollbilder, die nicht auf selbständige Bildwirkung abzielen, bestimmte Textstellen. Da die Handschrift als solche Gegenstand der Verzierung wird, geht die Verteilung des Textes mit jener des Schmuckes Hand in Hand. In Nordfrankreich war am Anfange des 14. Jahrhunderts das allgemeine Niveau der künstlerischen Leistung niedriger als in Paris, weil die großen Auftraggeber fehlten; die reichste Handschriftengruppe dieser Gegend zeigt sogar grundsätzliche Verschiedenheiten vom Pariser Geschmacke. Den spezifisch Pariser Charakter vertritt die Bible historiale der Arsenalbibliothek von Johann de Papelen aus dem Jahre



646. Thronende Madonna um 1350. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.







647. Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten.

648. Christus in der Vorhölle und Noli me tangere.

Szenen vom Clarenaltar im Dom zu Köln.

1317 (Abb. 657), deren Stil in routinierter Verflüchtigung bis gegen 1340 in zahlreichen Handschriften fortlebte. Für letztere war Paris der gebende Teil, dem sich anderwärts auch ein nordfranzösisch-belgischer Einschlag beigesellte. In Paris trat nach der unter Honoré erreichten Blüte ein Rückschlag ein; die Verbreitung des Stiles der Arsenalbibel bewegte sich keineswegs in aufsteigender Linie. Eine Ausnahmestellung kommt der Vie et Miracles de S. Denis, nach der Widmung 1317 vollendet, zu (Abb. 658), die in der ganzseitigen Bilderanlage innerhalb reicher Architekturrahmen, in der Fülle genremäßiger Motive, im reichen ornamentalen Beiwerk wie im Figurenstile sich von fremden Anschauungen beeinflußt zeigt. Sie finden sich in der belgischen und englischen Miniaturmalerei wieder. Doch war der Einfluß der Vie de S. Denis auf die eigentlich höfische oder aristokratische Kunst, auf den Schmuck des lateinischen Gebetbuches und der Privatbibel sehr groß, da letzterer gerade an die sekundären Elemente der Vie de S. Denis anknüpfte. Immer mehr finden sich wirklich schon genreartige Züge und gewinnen die sogenannten „Drôleries“ das Übergewicht, jene humoristisch-satirischen Bildchen, die aus Tierfabel und Lügenmärchen ihre Stoffe schöpften und als Randverzierungen üblich wurden. Durch Dekorationsreichtum dieser Art ist bekannt das im Haag aufbewahrte Missale des Abtes Johannes de Marchello aus dem Prämonstratenserkloster St. Johann zu Amiens. 1323 von dem Schreiber Garnerus de Morolio und dem Illuminator Petrus dictus de Raimbaucourt in Amiens ausgeführt, interessiert dies Werk auch durch den unanfechtbaren Beweis der Arbeitsteilung. Die Bilderbibeln übernahmen die Vorführung der biblischen Ereignisse der Reihenfolge nach; gleich ihnen wurden Weltchroniken und Heldengedichte, wie „Les histoires de Roger“ (Paris), „Historie d'Alexandre“ (Brüssel) reich illustriert. Gerade die Romanhandschriften Nordfrankreichs zeigen schon in den beiden ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts enge Beziehungen zu Belgien und England, ohne auf Gegeneinflüsse von Paris zu stoßen.

Die Steigerung in der Beobachtung der Natur und des Individuellen führte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einem tatsächlich malerischen Stile der französischen Buchmalerei hinüber, die jetzt direkt auf Modellierung mit der Farbe und auf Schattierung einging und die Deckfarben mit der Guaschtechnik vertauschte. Selbst die Ausführung grau in grau erzielt volle plastische Wirkung. Die Individualisierung der Stifterbilder wird immer offenkundiger. Allmählich regt sich auch im Hintergrunde das Aufgeben der Teppichmuster und die Andeutung des Landschaftlichen, bei der die Abtönung des blauen Himmels noch nicht angestrebt wird. Die neue Richtung der Buchmalerei stand hauptsächlich im Dienste der französischen Könige und der Prinzen des Herrscherhauses, welche teilweise große Bücherliebhaber waren. Die Tatsache, daß die Grandes Heures im Nachlasse des Herzogs Johann von Berry, deren Bilderschmuck Jacquemart de Hesdin ausführte, schon auf 4000 Livres turnois geschätzt wurden, wird ein Wertmesser für die Preise französischer Bilderhandschriften. Mit dem Namen des auch in den Bilderschmuck mehrmals einbezogenen Karl V. hängen einige der Glanzleistungen, so die 1371 durch Jan van Brügge vollendete Bibel und die Aristotelesübersetzung von 1376 (beide im Haag) oder das 1374 abgeschlossene, noch den farbig gemusterten Grund festhaltende Rationale divinorum officiorum, zusammen. Prächtige Gebetbücher Philipps des Kühnen von Burgund und seiner Schwiegertochter Margareta von Bayern, und die zahlreichen Bilderhandschriften für den erwähnten Herzog von Berry, der nebst andern auch André Beauneveu aus dem Hennegau und Paul von Limburg beschäftigte, stehen hinter jenen nicht zurück; als schönstes Stück wird das Gebetbuch im Besitze des Herzogs von Aumale gerühmt. Italienischer Einfluß in südfranzösischen Bilderhandschriften kann bei der eigenartigen Stellung Avignons, an dessen Papsthofe italienische Maler manchen Auftrag ausführten, nicht befremden. Niederländische Meister arbeiteten auch noch am Hofe des Königs René von Anjou, der gleichfalls ein großer Freund von Bilderhandschriften war. Allein trotz mannigfacher Berührung mit den Niederlanden, deren belgische Handschriftengruppe Elemente der englischen Kunst verarbeitet, ohne die Fühlung mit nordfranzösischer Malerei aufzugeben, und die schon gegen Ende



649. Die heil. Veronika mit dem Schweißtuche in der Münchener Pinakothek.

des 13. Jahrhunderts nach auswärts Einfluß gewann, wußte sich in der französischen Buchmalerei eine gewisse typische Sentimentalität lange zu behaupten.

Die zwei Hauptphasen französischer Buchmalerei hatten auch in England ihren bestimmten, die Strichführung, Modellierung und Farbenauftrag beeinflussenden Niederschlag, so im Psalter des Mönchs Robert von Ormesby aus Norwich (Oxford) oder im Salisbury-Buch (London). Immerhin drang gar mancher englische Sonderzug in den grundsätzlichen Verschiedenheiten des Stiles und in seinen Zierbeigaben durch. Französische Anklänge finden sich in alten Darstellungen zweier Königsregister und solche der Pariser Buchmalerei in dem Psalter der Königin Isabella, der 1308 mit Eduard II. vermählten Tochter Philipps des Schönen, in München. Als fast gleichzeitige Schöpfung einer mehr bodenständigen Richtung, welche die Szenen in architektonischen Rahmen einordnete und mehr den bilderbuchartigen Charakter betonte, gilt der berühmte Arundel-Psalter (Abb. 659) und der ihm verwandte Brüsseler Peterborough-Psalter. Der englische Charakter der Anlage tritt in bedeutendem Unterschiede von der Pariser Kunst scharf zutage in dem 1284 entstandenen Tenison-Psalter. Die Unruhe des Dekorativen der geschlossenen Seitenumrahmungen in dem Ormesby-Psalter erscheint in dem Queen-Marys-Psalter Royal durch engsten Anschluß des Dekorativen an Paris





650. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner.


651. Der bethlehemitische Kindermord vom Altar in Schotten.

abgelöst, das stets sicheren Dekorationsgeschmack betätigt hatte (Abb. 660). Gegen dieses Hauptwerk englischer Buchmalerei, das wohl für den 1322 enthaupteten Thomas Earl of Lancaster entstand, ist die Anlehnung an Paris in einer 1314 von Thomas von Wymeswould in der Grafschaft Leicester geschriebenen Gratian-Handschrift noch stärker. Eine ähnliche Durchdringung Pariser und englischer Anschauungen zeigt der Bildschmuck anderer Rechtsbücher, so z. B. der 1314 vollendeten Summa super titulis decretalium des Heinrich von Susa in Brüssel, oder die schöne Handschrift im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge Nr. 20, 1323 fertiggestellt. So unterliegt das Eindringen Pariser Geschmackes in englische Handschriften des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts gar keinem Zweifel. Goldgeschmückte maurische Bauten sonst schattenlos gefärbter Federzeichnungen bilden die bodenständige Zutat einer Handschrift mit Gesängen der heiligen Jungfrau im Escorial, dessen Schach- und Würfelbuch Alfons des Weisen von 1321 sittengeschichtlich hochinteressant ist.

Die deutsche Buchmalerei, der leicht kolorierte Federzeichnungen ebenso geläufig waren wie Deckmalereien auf Goldgrund, entwickelte sich, ohne ausländische Einschläge prinzipiell abzulehnen, an gar manchem Orte mit unbestreitbaren Selbständigkeitsregungen. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts begann sie den Boden mit Blumen zu beleben, um 1380 den Raum


652. Der große Friedberger Altar. Darmstadt, Museum.



653. Thronender Christus zwischen Engeln und den Leidenssymbolen, von den böhmischen Landespatronen verehrt. Mosaik am Dom zu Prag.

zu vertiefen und die Bauten perspektivischer zu behandeln; bald ging sie auch auf Individualisierung freier bewegter Gestalten ein, deren weicher Gewandwurf gebrochener Faltengebung weichen mußte. In Miniaturen aus dem Lebenskreise der deutschen Minnesänger ist der richtige Ton im allgemeinen gut getroffen; Sehnsucht und hingebende Liebe, Freude an der Jagd und am Landleben, verschiedene Wagnisse der ritterlichen Sänger, sich die Huld der Frau zu sichern, werden wirksam wiedergegeben. Doch fehlt noch das individuelle Element, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten nach Charakter, nach persönlicher Natur zu sondern. Das Lob, das diesen Bildern, z. B. den Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (Taf. XII) erteilt wird, sie besäßen große kulturgeschichtliche Bedeutung, birgt unmittelbar einen künstlerischen Tadel in sich. Die mitunter recht dilettierende Unzulänglichkeit der Buchmaler wird namentlich in Schilderungen ernster Ereignisse, z. B. der Männerkämpfe, offenbar. Bei allem fleißigen Eifer, die Einzelheiten, wie Rüstungen, Waffen usw. richtig wiederzugeben, erscheint doch die in leicht kolorierten Federzeichnungen ausgeführte Schilderung der Gefechte und Belagerungen in der „Romfahrt König Heinrichs VII.“ (Codex Balduini in Koblenz), aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, weit von aller Wahrheit entfernt. Und der rheinische Maler, der schon die Individualisierung der Hauptperson anstrebte, war gewiß nicht der schlechteste unter seinen Genossen, hat die Miniaturen vielleicht als Vorlagen für Wandgemälde entworfen. Ist diese Vermutung richtig, so haben die Wandgemälde im 14. Jahrhundert sich wenig von Teppichen unterschieden. Denn auf die Teppichtechnik erscheinen die Bilder berechnet, in ihrer Wirkung Teppichen nahe verwandt. Mit dem Pariser Kunstkreise berührte sich die rheinische Malerei zum erstenmal in dem schönen Missale aus Prüm, dessen Figurenstil auch von Maestricht aus beeinflußt erscheint, während die Rankenanordnung mehr dem Geschmacke reicher Handschriften von Gent-Brügge entspricht. In Köln bewegte sich Frater Johannes von Valkenburg 1299



Miniatur aus der Manessischen Liederhandschrift.



sowohl mit seinen Heiligendarstellungen innerhalb der Initialen als auch mit den Drôlerien des reichen Rankenwerkes in dem Graduale des erzbischöflichen Museums auf dem Boden französischen Illuminierens. Aber kaum hundert Jahre später gewann der gefeierte Meister Wilhelm, dem man 1370 das Malen des Vorsetzblattes des leider verlorenen Eidbuches übertrug, bestimmenden Einfluß auf eine seiner Richtung sich anpassende Entwicklung der Kölner Buchmalerei. So darf z. B. die charakteristische Kreuzigung aus dem Eidbuche der Universität von 1395 (Abb. 661) seiner Schule zugerechnet werden. Obzwar die Darstellungen in den hauptsächlichsten mittelalterlichen Rechtsbüchern des Sachsen- und Schwabenspiegels, deren auf Erläuterung einzelner Rechtsfälle abzielende Einreihung zunächst wohl durch die Vorbildlichkeit der Ausstattung italienischer Rechtshandschriften angeregt war, gleich den zur Illustration höfischer Dichtungen (Wilhelm von Oranse, Parzival, Tristan) oder beliebter Weltchroniken (Rudolf von Ems) dienenden Miniaturen oft recht derb und handwerksmäßig waren, hatte doch ihre Schilderungsweise innige Fühlung mit Geist und Leben der eigenen Zeit. In dem Heilsspiegel, in der sogenannten Armenbibel und der noch umfangreicheren Concordantia caritatis (Kremsmünster, Prag, St. Florian, Wien, München, Salzburg, Lilienfeld [Abb. 662]), ist der ganze typologische Bilderkreis des Mittelalters verarbeitet. Die der Buchmalerei so geläufigen und oft wiederkehrenden Monatsbilder gingen gerne auf immer zutreffender werdende Vorführung der Alltagsbeschäftigungen ein, die den Blick für Beobachtung des Lebens schärfte. Nicht minder wurden die Darstellungen, die dem Schachbuche des Dominikaners Jacobus de Cessoles beigegeben wurden, ein künstlerisch beachtenswerter Niederschlag spätmittelalterlicher Lebensverhältnisse. Das Erbauungsbedürfnis steigerte allmählich die Anforderungen an die Bilderausstattung der Andachtsbücher, die bei den für fürstliche Persönlichkeiten bestimmten Exemplaren (Trier, Gebetbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein; Berlin, Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern; Stuttgart, Gebetbuch Eberhards im Bart) besonders reich wurde.



654. St. Thomas und St. Johannes aus den Glasgemälden des Domchors zu Köln.



655. Fenster aus Königsfelden.

Eine geschlossene Schulzusammengehörigkeit entwickelte sich mehr als in allen anderen deutschen Arbeiten besonders in den Schöpfungen der Prager Buchmaler seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, während dessen erster Hälfte das Passionale der Äbtissin Kunigunde des Prager Georgsklosters und die unter Johann von Luxemburg vollendete Bilderbibel Welislaws (Prag, Fürst Lobkowitz) die Beseeltheit des Ausdrucks schon erheblich verfeinerten. Die rasch und ungemein gewachsenen Ansprüche des höfischen, kirchlichen und wissenschaftlichen Lebens in der Residenzstadt des deutschen Kaisers, am eben errichteten Sitze eines Erzbischofs und an der ersten Hochschule des deutschen Reiches förderten den Betrieb der Prager Buchmalerei ganz außerordentlich. Der in Frankreich herangebildete Karl IV., die Welt- und Ordensgeistlichkeit hatten durch die Erwerbung und Einführung französischer und teilweise auch italienischer Bilderhandschriften Vorbilder vermittelt, an welche die vielbeschäftigten Prager Buchmaler mit Geschick anknüpften. Sie gingen jetzt mehr auf die Modellierung der Gestalten ein, legten die Szenen in Initialrahmen auf Teppichgrund und überspannten die Blattränder mit immer reicherem Rankenwerk, das Drôlerien, Wappen, Prophetenfiguren und wilde Männer, Tier- und Liebesszenen in blühendster Farbenpracht umschloß. Gerade diese Ausstattungsweise bildet die Stärke und Eigenart böhmischer Buchmaler im 14. Jahrhundert. Neben gleichzeitigen deutschen Einflüssen entwickelte sich auch die einheimische Richtung naturgemäß weiter. Ihr zählen zu das 1356 vollendete Brevier des Kreuzherrngroßmeisters Leo, das 1376 geschriebene Lehrbuch der christlichen Wahrheit von Thomas von Stitné (Prag). Die Einwirkung französischer Vorbilder, die schon im Antiphonar und im Brevier der Königin Elisabeth, der Witwe Wenzels II. (Raigern), stark hervorbrach, machte sich besonders geltend im Mariale (Abb. 663) und Orationale des Erzbischofs Ernst von Pardubitz, im Reisebrevier des Leitomischler Bischofs Johann von Neumarkt (alle in Prag, böhmisches Museum) oder im Missale des Olmützer Bischofs Johann Očko von Wlaschim (1351—1364, Prag, Domkapitelbibliothek); gegen diese Werke fällt das 1376 durch Hodico vollendete Pontificale des Leitomischler Bischofs Albert von Sternberg (Prag, Strahow) stark ab. In den unter Wenzel IV. entstandenen Bilderhandschriften, in dem 1387 fertiggestellten Wilhelm von Oranse (Wien, kunsthistorisches Hofmuseum), in der berühmten deutschen Bibelübersetzung (Abb. 664) (Wien, Hofbibliothek), in der astrologischen Handschrift des Avennares (München, Hofbibliothek), sowie in der 1402 für Konrad von Wechta

geschriebenen zweibändigen Bibel (Antwerpen, Musée Plantin-Moretus) traten bereits Verflachung und Vergröberung ein. Dagegen hielt sich das 1409 durch Laurinus von Klattau ausgeführte Missale des Prager Erzbischofs Zbynko Zajíc von Hasenburg noch auf der alten Höhe. So zahlreiche Arbeiten lassen es erklärlich erscheinen, daß unter Wenzel IV. besondere Hofilluminatoren (Frana, Nikolaus, Wenzel und Johann) bestellt waren. Frana führte einen Teil der Wenzelsbibelbilder aus. Seit den Husitenkriegen trat eine Stockung ein; aber trotz Holzschnittes und Kupferstiches wußte die Buchmalerei in Böhmen sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zu behaupten, ja diese Vorlagen für Arbeitserleichterungen heranzuziehen.



656. Honoré, Breviar Philipps des Schönen.

Den besten Leistungen böhmischer Buchmalerei reihen sich würdig an zwei Prachtstücke der Wiener Hofbibliothek: das 1368 für Albrecht III. durch Johann von Troppau vollendete Evangeliar und das Rationale Durandi, 1384 im Auftrage desselben Fürsten begonnen. Letzteres zeigt außerordentliche Sicherheit und Sauberkeit der Zeichnung, in den Architekturbeigaben ausgesprochenen Raumsinn und in den Bildnissen anziehende Individualisierung.

Vorstufen des Holzschnittes. Der Holzmodeldruck, der die Übertragung bestimmter Muster auf verschiedene Stoffe ermöglichte, führte bei der Vervielfältigung der aus dem Holzstocke herausgeschnittenen Zeichnung auf Papier noch im 14. Jahrhundert zu den Anfängen des Holzschnittes. Schon 1398 ist in Ulm ein Formschneider Ulrich erwähnt. Mögen bis jetzt auch nur wenige Blätter mit einiger Sicherheit der Spätzeit des 14. Jahrhunderts zugerechnet werden können und namentlich im Anschlusse an einen burgundischen Kreuzigungsholzblock aus dem letzten Drittel dieses Zeitraumes wohl etwas einseitige Behauptungen über die französische, beziehungsweise burgundische Herkunft der Holzschnittkunst gewagt erscheinen, so wird sich, ob nun Oberdeutschland oder Frankreich die Ausgangsstätte dieses Kunstzweiges war, an seiner ersten Pflege gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts nicht länger zweifeln lassen.



657. Bible historiale in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Gewebe- und Nadelmalerei. Mit der Wandmalerei teilen sich oft kostbare Werke der Kunststickerei und Weberei in die Ausschmückung



658. Vie de S. Denis. (Paris, Nationalbibliothek.)



659. Arundel-Psalter. (London, Brit. Museum.)

kirchlicher und profaner Räume. Berufsmäßige Sticker und Stickerinnen, deren Namen, wie jener des Seidlinus von Pettau auf einem Altarbehange in Salzburg, auf ihren Arbeiten begegnen, vereinigten sich zu genossenschaftlichen Verbänden, ohne daß darüber die klösterliche Kunstübung ganz erlosch. Statt der noch von der Frühgotik festgehaltenen Kreise für die Einstellung der Heiligengestalten und Gruppenbilder wählt man bald konzentrische Reihen von Vierpässen oder Spitzbogennischen für die Zierverteilung der Chormäntel und Altarbehänge. Die Stickkunst Englands lief um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts Frankreich und Deutschland den Vorrang ab, ohne daß sich gerade augenfällige technische Unterschiede ergaben. Als Merkmale des Opus Anglicanum (Abb. 665) kann höchstens Vorliebe für naturalistisches Tierornament und ornamentale Umbildung der Bauformen angesprochen werden. Mit ihm wetteiferte das Opus Florentinum, das den Ruhm der Arnostadt als des vornehmsten Sitzes der Kunststickerei in Frankreich und Spanien zu hohen Ehren brachte und bei der vom Herzoge von Berry 1378 gestifteten Altarbekleidung für die Kathedrale in Chartres auf die Darstellung der Mitglieder des Königshauses einging. Die deutschen „Gold“- oder „Seidennater“ steuerten direkt auf bildmäßige Wirkung zu, die bei dem vom Bischof Albrecht II. von Österreich († 1357) nach Königsfelden (Abb. 666) gestifteten Antependium besser als auf dem Altarbehang in Kamp erreicht wurde. Als hervorragendes Werk Prager Stickkunst gilt das Pirnaer Antependium. Von kunstvoller Schattierung und Modellierung der Gewänder sahen die auf grobem Leinen ausgeführten, nur sparsam den Goldfaden verwendenden Arbeiten der Nonnenklöster ab. Vorzügliche Stücke dieser Stickerei mit farbiger Wolle auf Leinen sind die Teppiche des ehemaligen Nonnenklosters Wienhausen bei Celle mit Darstellungen aus der Tristansage, und die Fußbodenteppiche des Klosters Lüne.



660. Queen-Marys-Psalter.
(London, Brit. Museum.)



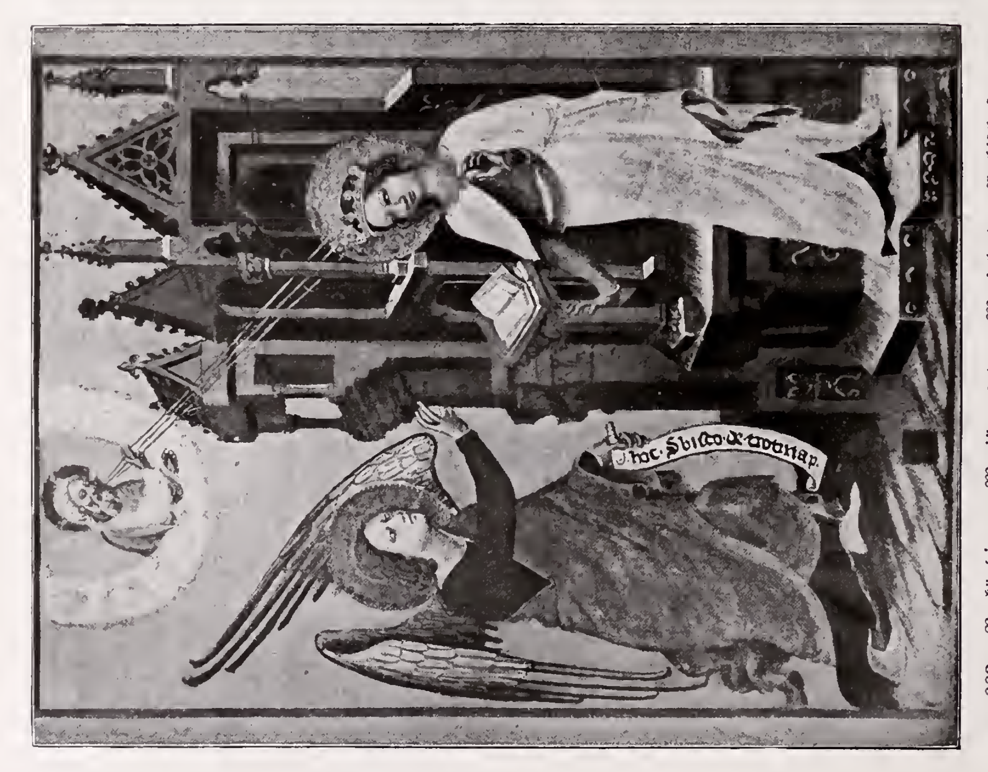
661. Kreuzigung aus dem Eidbuche der Universität Köln von 1395.



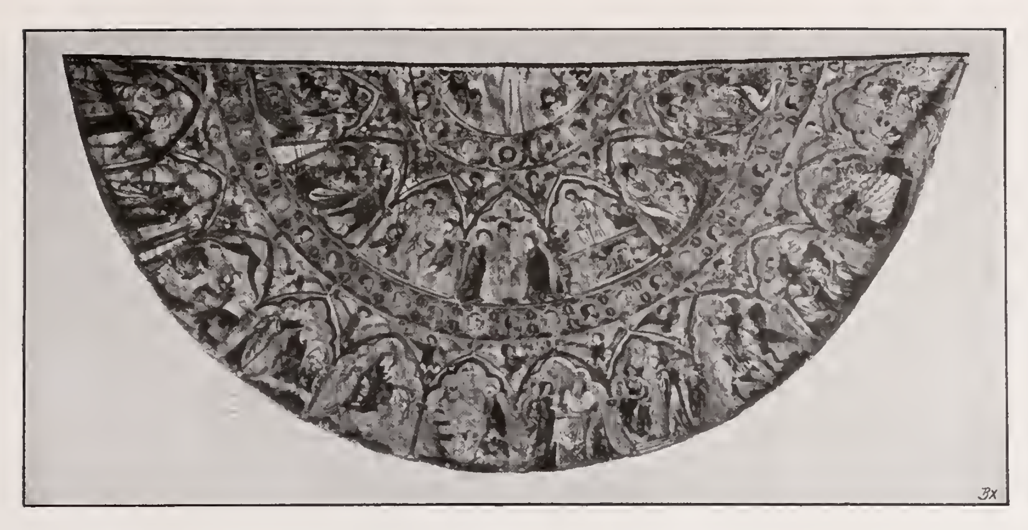
662. Aus der Concordantia caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld.



664. Erschaffung der Eva.
Wenzelsbibel, Wien, Hofbibliothek.



663. Verkündigung Mariä aus dem Mariale des Erzbischofs
Ernst von Pardubitz. (Spruchband mit gefälschter Künstlerinschrift.
Prag, Böhmisches Museum.)



665. Englischer Chormantel des 14. Jahrhunderts in Bologna.

List und Macht der Frauen schildert der das Wappen des Freiburger Ratsherrn Johann Malterer tragende Wandbehang aus dem Kloster Adelhausen (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, Abb. 667). In spätgotischer Zeit suchte die Stickerei durch stoffliche und technische Mittel immer bildmäßigere Annäherung an die Malerei und arbeitete kostbare Stücke nach Vorlagen berühmter Meister. So werden die Vorlagen für den Ornat des goldenen Vlieses in Wien Jan van Eyck zugeschrieben (Abb. 668). Die völlig plastische Modellierung der Figuren, welcher der Realismus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zustrebte, ging nicht selten in übertriebene Reliefstickerei über. Auf der vom Kronmarschall Peter Kmita 1504 gestifteten Kasel des Domes zu Krakau trägt das Kreuz sieben perspektivisch behandelte Reliefdarstellungen aus dem Leben



666. Vom Königsfeldener Antependium in Bern.



667. Maltererteppich zu Freiburg i. Br.

des heil. Stanislaus (Abb. 669). Schöne Altar- und Lesepultdecken aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg an der Lahn und aus Xanten (Abb. 670) bestätigen die Fortdauer kunstvoller Weißstickerei auf Leinen unter den Nonnen und adeligen Damen. Zwischen Stickerei und Weberei stehen die im 15. Jahrhundert weithin als Paramentenbesatz begehrten sogenannten Kölner Borten, goldgrundige, auf kleinem Stuhl gewirkte Besatzstreifen mit Sprüchen, Wappen, Vollfiguren, Ranken, Blumen und blühenden Bäumchen, vielfach im Stile der Lochnerschen Richtung.

Die glänzende Entfaltung der Bildwirkerei, die besonders in Nordfrankreich, Flandern und Brabant in den Händen zunftmäßig organisierter Laienmeister lag und mit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts namentlich in Arras und Paris zu hoher Blüte kam, wurde durch große Aufträge der Höfe von Frankreich und Burgund gefördert. Für die 1376 im Auftrage Ludwigs von Anjou begonnenen Wollteppiche mit Darstellungen aus der Apokalypse in der Kathedrale zu Angers (Abb. 671) lieferte Jan van Brügge, der Hofmaler Karls V. von Frankreich, die auf eine alte Bilderhandschrift zurückgreifenden Entwürfe, nach denen Nicolas Bataille, der berühmteste Pariser Teppichwirker, die Herstellung durchführte. Mit den Schöpfungen solcher Großbetriebe, durch die namentlich das für die Gattungsbezeichnung wichtige Arras zu Weltruf gelangte, konnte die deutsche Wirkerei nicht in Wettbewerb treten. Von ihren zahlreich erhaltenen Werken, die weltliche Darstellungen den kirchlichen vorzogen und in der Tracht der Zeit vorführten, seien der um 1350 entstandene Marienteppich des Freiburger Museums (Abb. 672),



668. Kasel vom Ornat des goldenen Vließes in Wien.

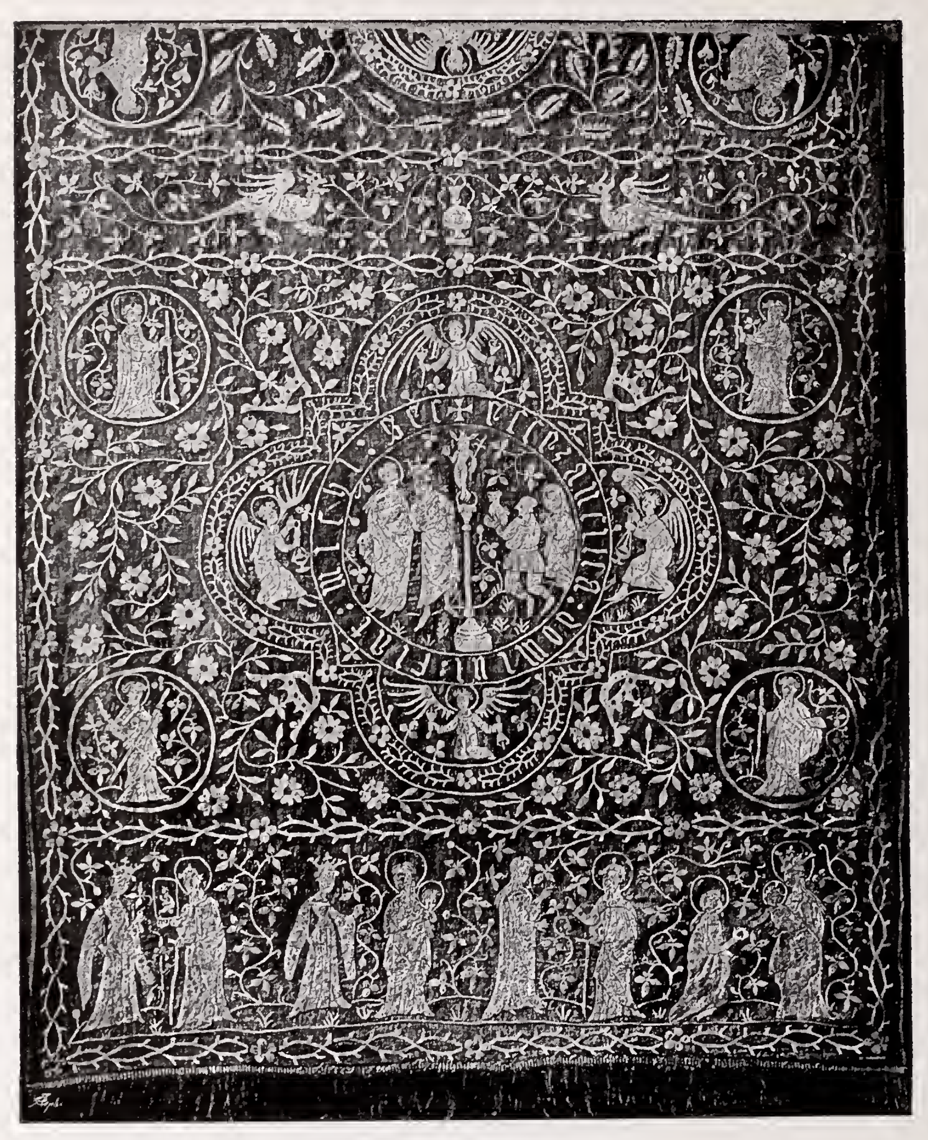
Teppiche im Rathause zu Regensburg, im Germanischen Museum und in der Lorenzkirche zu Nürnberg, in den Domen zu Mainz und Halberstadt genannt. Die Darstellung einer Nonne vor dem aufrechten Wirkstuhle auf einem spätgotischen Altarbehange des bayrischen Nationalmuseums spricht für das vereinzelte Fortleben des Wirkbetriebes innerhalb der Klostermauern. Die Vororte Nürnberg, Mainz und Basel scheinen für die Teppichwirkerei Deutschlands einige Bedeutung erlangt zu haben.

In der Seidenweberei bestritt Italien mit einer schier erstaunlichen Produktion von herrlichen Brokaten, Seidenstoffen u. dgl. den Bedarf Europas und ging allmählich von den zunächst festgehaltenen sarazenischen Vorbildern zu gotisierender Musterumwandlung und sogar zur Verarbeitung neuer orientalischer, selbst chinesischer Motive über. Seit 1420 begegnen die reicheren Formen des von der Spätgotik bevorzugten Granatapfelmusters.



669. Meßgewand von 1504 im Domschatz zu Krakau.

Ganz vereinzelt sind die leicht getuschten Federzeichnungen eines weißseidenen Altarbehanges aus der Kathedrale in Narbonne (jetzt im Louvre); sie bieten die Leidensgeschichte Christi und zu beiden Seiten der Mitteldarstellung der Kreuzigung die Stifterbildnisse Karls V. und seiner Gemahlin in einem anmutigen Stile, in dem man die Hand des Hofmalers Jean von Orleans erkennen will. Ähnliche Technik zeigen die Heiligengestalten einer weißen Seideninfel im Cluny-Museum. Bilderreiche Ausstattungsstücke waren die Hunger- oder Fastentücher, die ganz mit biblischen Motiven überdeckt sind und zur Verhüllung der Altäre in der Fastenzeit dienten; so das 1458 von Konrad von Friesach gemalte Hungertuch in Gurk mit mehr als hundert Darstellungen. Fast die gleiche Zahl mit erläuternden deutschen Versen bietet das 1472 durch den Gewürzkrämer Jakob Gorteler gestiftete Zittauer Hungertuch.

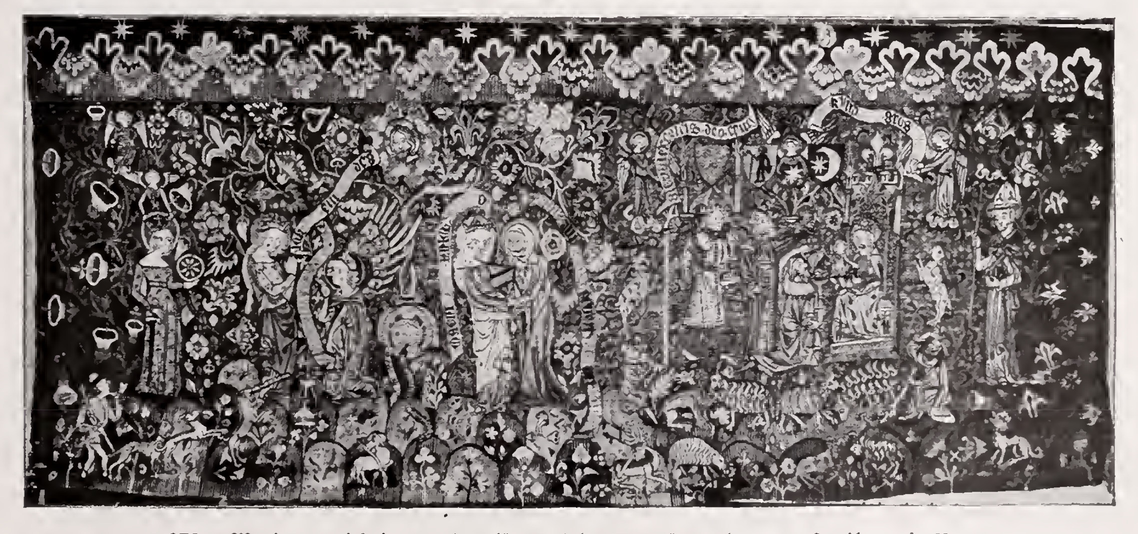


670. Xanten, Dom. Gotische Lesepultdecke.

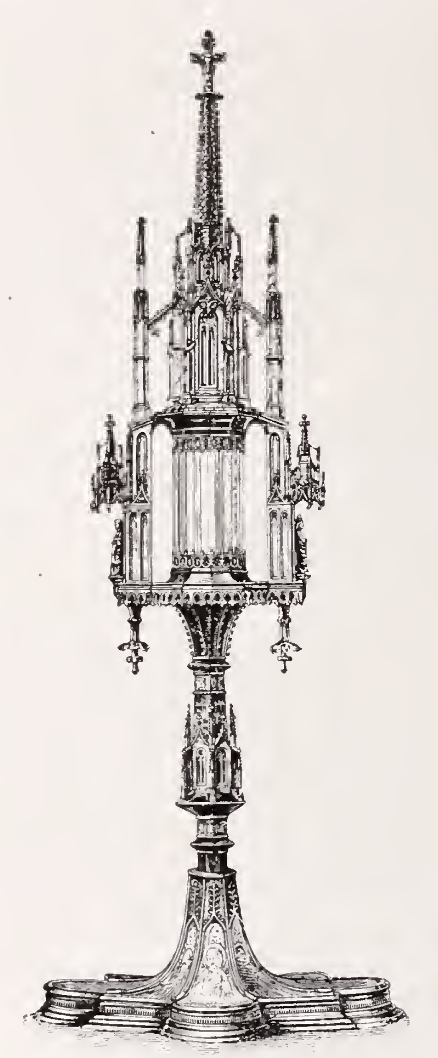
c) Das Kunstgewerbe der gotischen Zeit.

Das Handwerk, im besten Sinne des Wortes gedacht, beherrscht mit seiner den künstlerischen Entwurf oft überwiegenden technisch-tüchtigen Ausführung allmählich die ganze spätmittelalterliche Kunst im Norden und verleiht dem gotischen Stile sein besonderes Gepräge. So schiebt sich auch beim Bauwesen zwischen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz, dessen Tätigkeit die gotischen Dome in nicht geringem Maße ihre künstlerische Bedeutung danken. Das Übergewicht des Handwerkes nimmt in der späteren Gotik immer mehr zu, so daß häufig die Grenzen zwischen Künstler und Kunsthandwerker sich verwischen. Nicht immer zum Vorteil der Kunst. Das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen, das nur die reine Künstlerphantasie empfindet und versteht, wird gelockert, oft ganz zerstört. Das Schicksal des Maßwerkes, das sich schließlich in krause Windungen verliert, die Verwandlung der Rundstäbe und Rippen in Astwerk bezeugen diese Tatsache. Ebenso schwindet über dem Eifer virtuoser Ausführung die erfinderische Kraft, die nur in dem an die

671. Apokalypsedarstellung von den Teppichen der Kathedrale zu Angers nach Entwürfen des Jan van Brügge (um 1376).



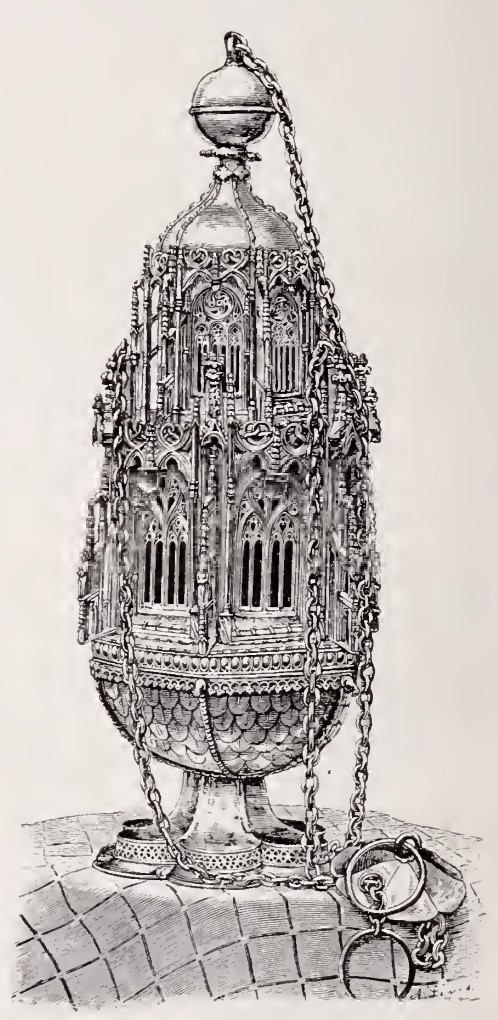
672. Marienteppich in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br.



673. Gotische Monstranz in Klosterneuburg.

heimische Pflanzenwelt anknüpfenden naturähnlichen Pflanzenornamente mit zwecksicherer Stilisierung zu besonders glücklichen neuen Kunstformen vordringt. Sonst zeigt das Ornament einen geringen Wechsel, wiederholt oft schablonenhaft dieselben Muster; es werden die architektonischen Zierglieder aus ihrem Zusammenhange gerissen und unmittelbar und unbeschränkt auch völlig zwecklos angewendet. Ein Blick auf die Monstranzen (Abb. 673) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen und Baldachinen, oder auf das an sich überaus elegante und interessant aufgebaute Weihrauchgefäß (Abb. 674) mit seiner vollständigen Fensterarchitektur, die sogar die Handfläche der Armreliquiarien durchbricht, macht weitere Auseinandersetzungen überflüssig. Vereinzelt erreicht man durch besondere Anpassung der Form an den zu veranschaulichenden Gegenstand, z. B. beim Simeonsreliquiar des Aachener Domschatzes, überraschende Wirkungen (Abb. 675).

Sobald man die Frage beiseite läßt, ob konstruktive Glieder der Baukunst, deren folgerichtige Übertragung auf straffere Bildung und klaren Aufbau der Geräte mitunter ausgezeichnet gelingt, auch in der Gerätewelt rein dekorativ verwendet werden dürfen, sobald man sich auf den Handwerksboden stellt und die auch manche Steigerung zeichnerischen und plastischen Könnens verratende Gediegenheit der Arbeit prüft, erscheint die Mehrzahl der Werke bewundernswert. Dieses gilt ebenso von den Goldschmiede-, Schmiede- und Schlosserarbeiten wie von den Werken der Schreiner. Der so außerordentlich wachsende Wohlstand der Städte, die Steigerung der Bequemlichkeitsforderungen der weltlichen Stände an eine gewisse Behaglichkeit des Alltagslebens, die auch in Bürgerkreise vordringende Prunksucht mit Schaustücken für kirchliche Zwecke wie für die Ausschmückung der Wohnung brachten das Kunstgewerbe zu einer natürlich der Übertreibung und Manier nicht



674. Spätgotisches Weihrauchfaß in Seitenstetten.



675. Simeonsreliquiar im Domschatz zu Aachen.

entgehenden Entfaltung und ließen es mit Abstreifung eines anfänglich mehr idealistisch-aristokratischen Zuges einen entschiedener realistisch-bürgerlichen Grundton gewinnen.

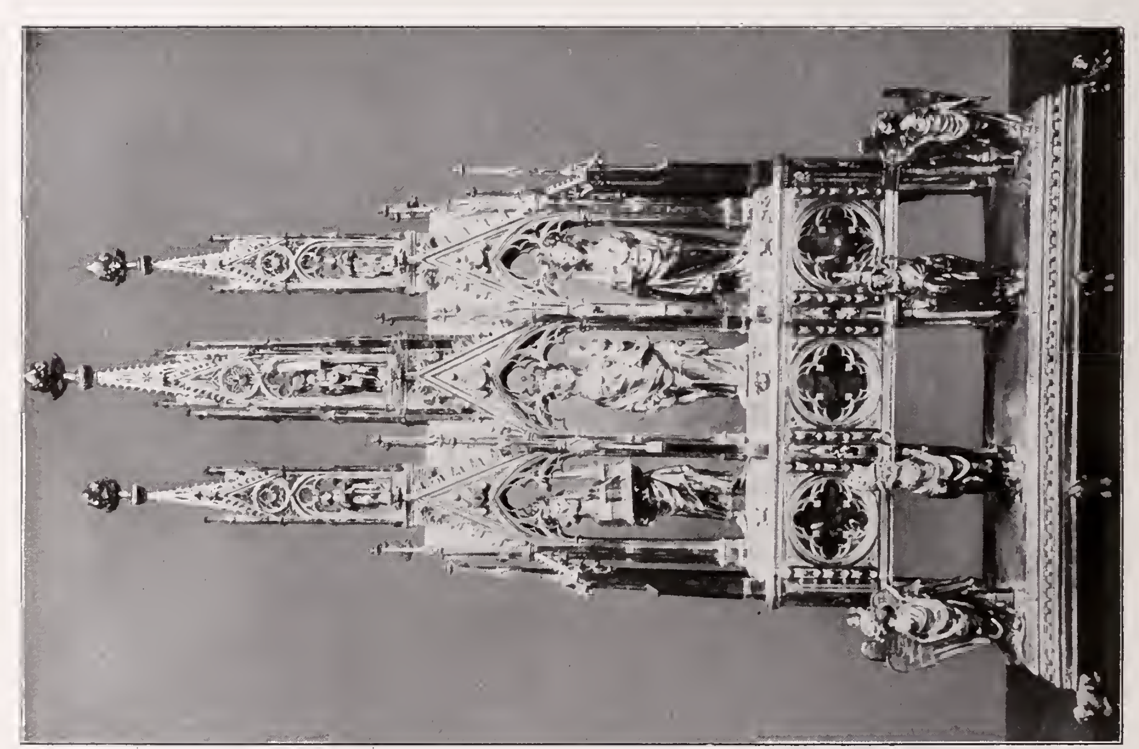
Die Goldschmiedekunst vollzog mit dem Wechsel des Materials, mit der Verdrängung des auf den Farbenschmuck geradezu angewiesenen Kupfers durch das Silber eine für ihre Formensprache nicht unwichtige Wandlung und trat bei Herübernahme der Formen der Baukunst und Plastik bald mit diesen in einen gewissen Wettbewerb. Im Stammlande der Gotik, in Frankreich, ging die Ausführung der kostbarsten Stücke, der Reliquienschreine, zur Nachahmung des gotischen Kirchenbaues in Silber über, dessen Spitzbogennischen mit Figuren besetzt, durch Strebepfeiler oder Türmchen voneinander getrennt wurden. Die zunehmende Beherrschung des Plastischen führt mit der Ausführung zahlreicher Heiligenfiguren in Guß und in Treibarbeit zur freieren Gestaltung der Reliquiare in figürlicher Gruppenbildung (Abb. 675) und zu den mitunter höchst wirkungsvollen Kopf- und Büstenreliquiaren (Abb. 676). Aber auch die weltlichen Stücke, wie Pokale, Becher, Kannen, Tafelaufsätze, Schalen, Becken u. dgl. forderten die Bildungsgeschicklichkeit der Meister geradezu heraus. Wie bald die Kunst Frank-



676. Reliquienbüste mit Wappen kölnischer Patrizierfamilien, um 1400, in der Sammlung Schnütgen in Köln.

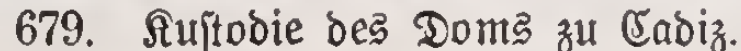


678. Makkabäerschrein in St. Andreas zu Köln.



677. Kapellenreliquiar in Aachen nach 1361.





679. Kustodie des Doms zu Cadiz.



680. Der sog. Corvinus-Becher in Wiener-Neustadt.

reichs auf die Nachbarländer Einfluß gewann, zeigt außer dem silbernen Flügelaltare der Abtei Floreffe von 1254 im Louvre das stattlichste Werk flandrischer Frühgotik, der Silberschrein der heil. Gertrud in Nivelles, den Nicolas von Douai und Jaquemon von Nivelles von 1272 bis 1298 nach dem Entwurfe des Goldschmiedes und Mönches Jaquemon von Anchin ausführten. Daß Deutschland rasch auf die von Frankreich ausgegebenen Anregungen einging, veranschaulichen die immer noch zahlreichen Schaustücke der deutschen Kirchenschätze, so z. B. das durch wohlabgewogene architektonische Gliederung interessante Kapellenreliquiar zu Aachen (Abb. 677). Bis in die Zeit der Spätgotik erhielt sich die Kirchenform der Reliquienschreine, bei denen end-



681. Salzfaß im New College zu Oxford.

lich, wie am Makkabäerschreine der Andreaskirche in Köln (Abb. 678), die Bauformen unter dem Reichtume der Reliefbilder nahezu verschwinden. Länger behaupteten sie sich bei den Hostienmonstranzen, die vom Turmbaue auf kelchartigem Fuße ausgehen. In Anpassung an die Form der in einem Glas- oder Kristallgehäuse zu bergenden Hostie, die am naturgemäßesten in eine flache, runde Kapsel zwischen zwei Scheiben eingestellt wird, entwickelte sich die namentlich im österreichischen Gebiete lange beliebte Scheibenmonstranz. Die Mehrzahl der spätgotischen Monstranzen wählte aber die senkrecht stehende, turmgekrönte Glaswalze, welche in einen das gotische Strebewerk mit Fialen und Baldachinen nachahmenden Aufbau gestellt wurde. Die als besonderes Schaustück durchgebildete Monstranz in Tiefenbronn aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte über dem Glasgehäuse sogar sehr sinngemäß die Abendmahlsgruppe ein. Als ausschließlich spanisches Kirchengerät der Spätgotik muß die Kustodie bezeichnet werden, ein mehrgeschossiges, sechs- oder achteckig sich aufbauendes Turmgehäuse für die Schaustellung der Hostienmonstranz in der Fronleichnamswoche; das älteste Stück dieser Art aus dem Jahre 1458 besitzt der Dom zu Gerona, während die berühmtesten in Córdoba und Toledo von dem aus Deutschland zugewanderten Enrique de Arphe ausgeführt wurden (Abb. 679). In der spätgotischen Epoche wurde namentlich der Bürgerstand der stärkste Abnehmer weltlicher Silbergeräte, für deren Zier die Treibtechnik stark in den Vordergrund trat. Als spätgotische Besonderheit dieser Art hat der Buckelpokal zu gelten; eines der kostbarsten Stücke bleibt der sogenannte Corvinusbecher in Wiener-Neustadt (Abb. 680), wahrscheinlich die Arbeit eines für Friedrich III. tätigen siebenbürgischen Goldschmiedes. In England entwickelte sich neben ziemlich schlichten Trinkgefäßen mit ursprünglich silbergefaßter Holzschale das Salzfaß zum Schaustück der Tafel, bald Tierformen, bald Buckelbildungen verwertend (Abb. 681). Zwei gotische Schiffe in den Kirchenschätzen von Toledo und Saragossa gehören zu den Seltenheiten spanischen Tafelsilbers.

Zwischen kirchlicher und weltlicher Bestimmung steht die bekannteste Prunkarbeit französischer Hofkunst aus dem Schatze Karls VI., das weltberühmte und zugleich volkstümlich gewordene „goldene Rössel von Altötting" (Abb. 682). Das wunderbar erhaltene Werk besteht aus einem Unterbau aus vergoldetem Silber, in dessen Säulenhalle der Knappe mit dem die Benennung des Stückes veranlassenden Rosse steht. Auf diesem Unterbau thront in einer mit emaillierten Rosen geschmückten Laube die Madonna mit dem Christuskinde, dem sich die heil. Katharina verlobt, indes in gleicher Höhe die beiden Johannesknaben knien. Eine Stufe tiefer kniet Karl VI., hinter dem sein Hund sichtbar ist, vor einem Betpulte; ihm gegenüber ein Ritter mit dem silbernen Stechhelm des Königs. Plastik und Farbe vereinigen sich zu unvergleichlicher Wirkung, die im Bildnisse des Königs, in Zeittracht und Tierbeigabe das realistische



682. Das goldene Rössel in Altötting.

Streben der Zeit klar erkennen läßt. Am Neujahrstage 1404 hatte Karl VI. dies Kleinod von seiner Gemahlin Isabella zum Geschenk erhalten, bald aber seinem Schwager Herzog Ludwig von Bayern verpfändet, der es später 1413 nach Bayern brachte. Die naturtreue Beigabe der Stifter, die auch ein von Karl VI. und Isabella verehrtes anderes goldenes Marienbild zwischen den Heiligen Georg und Elisabeth bot, erhielt sich bei ähnlichen Stücken französischer und burgundischer Goldschmiedekunst bis zu der von Karl dem Kühnen 1471 dem Dome zu Lüttich geschenkten goldenen Gruppe. In der Technik des goldenen Rössels ist auch der sogenannte Kalvarienberg des Domschatzes zu Gran gehalten.



683. Silbergruppe aus Basel. Berlin, Kunstgewerbemuseum.



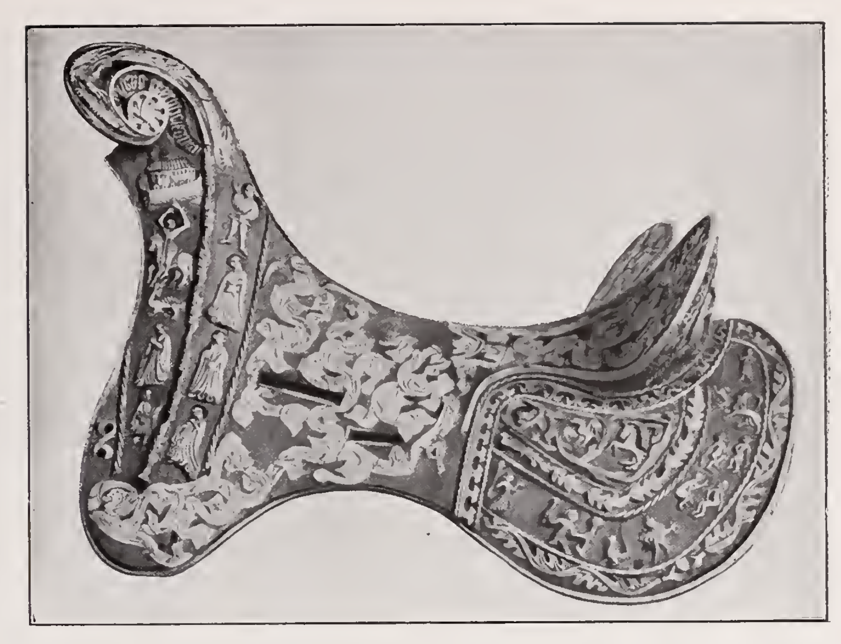
684. Schmelzplatte im Louvre. 14. Jahrh.



685. Wiener Schmelzbecher, 15. Jahrh. Wien, Hofmuseum.

Die Frühgotik gewann dem Kupferschmelze durch das schon dem Nikolaus von Verdun bekannte Verfahren, vergoldete Figuren mit kunstvoll eingestochener und meist rot ausgeschmolzener Innenzeichnung auf blauen, in Italien mitunter auf schwarzen Grund zu stellen, erhöhte künstlerische Wirkung ab. Meisterlich handhabte diese Technik ein Wiener Goldschmied, der zwischen 1322 und 1329 den Verduner Altar ergänzte. Mit dem Aufsetzen des Grubenschmelzes auf Silber statt auf Kupfer war die erste Stufe des Silberschmelzes gewonnen, dessen blauer Grund durchsichtig wurde. Als ein Fortschritt ist das kunstvolle Verfahren des Tiefschnittschmelzes, des Silberschmelzes auf Relief zu betrachten. Der von

Nikolaus IV. nach Assisi geschenkte Kelch des Sienesen Guccio (1288 bis 1292) ist das älteste Werk gotischen Silberschmelzes, der in dem 1338 durch Ugolino di Vieri geschaffenen Silbergehäuse für das blutbefleckte Kelchtuch vom Wunder von Bolsena (Dom zu Orvieto) eine bewundernswerte Höhe erreichte. Die oberrheinische Goldschmiedekunst verwertete den Silberschmelz auf Relief schon am Beginn des 14. Jahrhunderts meisterlich beim Silberschreine der Greta Pfrumbom aus Speier für das Kloster Lichtenthal und in der Baseler Kreuzigungsgruppe des Berliner Kunstgewerbemuseums (Abb. 683). In Wien, wo der Silberschmelz 1337 bei einem Klosterneuburger Kelche Verwendung fand, behauptete er sich bis ins 15. Jahrhundert; bis in den Klosterschatz von Wadstena in Schweden lassen sich Silberschmelzwerke verfolgen. An dem Sockel des zu den ersten Meisterwerken französischer Plastik gerechneten silbernen Marienbildes, das 1339 die Witwe Karls IV. Jeanne d'Evreux nach St. Denis schenkte, finden sich die frühesten datierbaren französischen Silberschmelzplatten ohne Relief. Wie vorzüglich die Pariser Goldschmiede den Tiefschnittschmelz beherrschten, zeigen außer einer Silberkanne im Kopenhagener Museum namentlich mehrere runde Bildplatten im Louvre (Abb. 684). An dem goldenen Rössel in Altötting fand das Schmelzwerk auf runder Plastik Verwendung und trat zum ersten Male der Malerschmelz auf, der am Ausgange des Mittelalters den Silberschmelz ablöste und namentlich in Oberitalien gepflegt wurde. Flandrischer Malerschmelz kam unter Friedrich III. auch in Wien zu Ansehen (Abb. 685), während der am Corvinusbecher vortrefflich verwertete Filigranschmelz



686. Prunksattel König Wenzels IV. von Böhmen.



687. Jagdszene. Elfenbeinrelief.



688. Messingkronleuchter in Kolberg um 1424.

in Ungarn sich ausgesprochener Bevorzugung erfreute.

Die Elfenbeinschnitzerei, welche im 14. Jahrhundert namentlich in Pariser Werkstätten betrieben wurde, befaßte sich außer der Anfertigung von Madonnenstatuetten und Reliefs der Klappaltärchen mit der Verzierung von Kämmen, Schmuckkästen, Spiegelkapseln, Messergriffen, Jagdhörnern, ja sogar von Holzsätteln (Abb. 686), wofür gern Szenen aus dem höfischen und Ritterleben, aus den Lieblingsbeschäftigungen dieser Kreise und den Dichtungen jener Tage gewählt wurden (Abb. 687). In Italien stellen die Arbeiten aus der Venezianer Werkstatt der Embriachi eine Besonderheit des 15. Jahrhunderts dar.

Für die Anfertigung kirchlicher und weltlicher Geräte erwiesen sich auch Gelb- und Zinnguß recht verwendbar. Niederländische und norddeutsche Gießer haben manch schönen Taufkessel, Standleuchter, Adlerpulte u. a. angefertigt. Als Neuschöpfung der Spätgotik sind die auch in die Wohnräume Aufnahme findenden Armkronleuchter zu betrachten (Abb. 688). Becken, Schüsseln, Mörser, Waschgefäße, Kaminböcke und ähnliches Kleingerät stellten andere dankbare Aufgaben. Als vornehmste Eigenartleistung des Zinngusses ist das böhmische Taufbecken zu betrachten, dessen glockenähnlicher Kessel auf drei schlanken Füßen ruht; Beispiele dieser Art sind in Prag, Tabor, Königgrätz, Kolin erhalten (Abb. 689). Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts gewann der Zinnguß auch auf die Veredelung des Tafelgeschirres und der Trinkgefäße, namentlich der mit Heiligenfiguren gezierten Zunftkannen (Abb. 690), Einfluß.

Die Kunsttöpferei hat zunächst in der Herstellung des Fliesenbelages

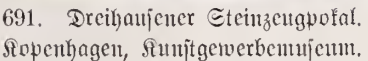


689. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Kolin von 1485.



690. Schlesische Zunftkanne aus Zinn. Um 1500.

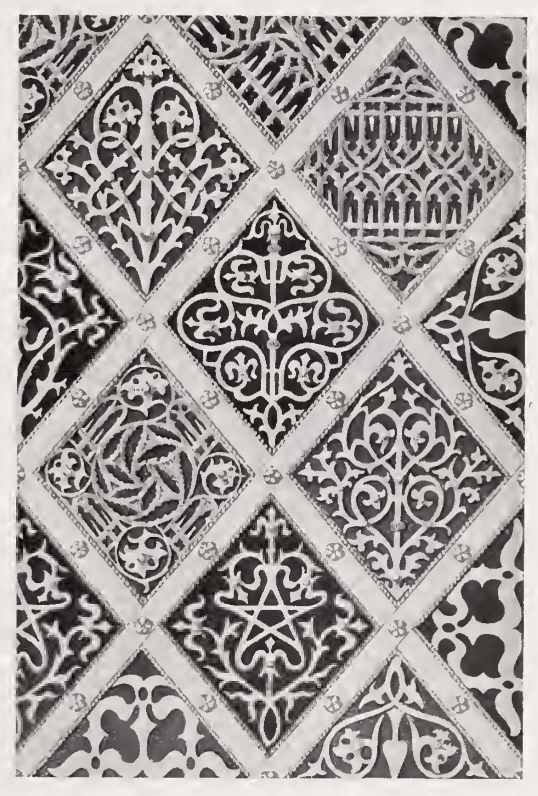




691. Dreihausener Steinzeugpokal.
Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum.



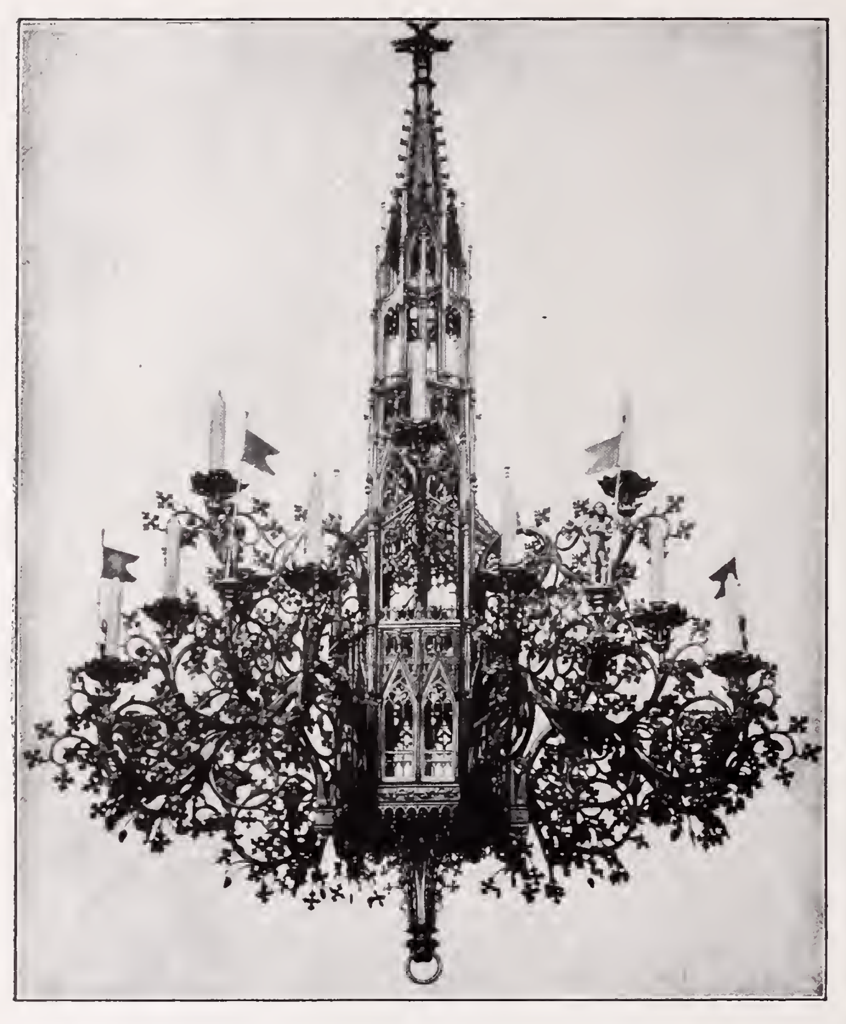
692. Spätgotisches Gitter zu St. Ulrich in Augsburg.



693. Sakristeitür zu Bruck a. d. Mur.

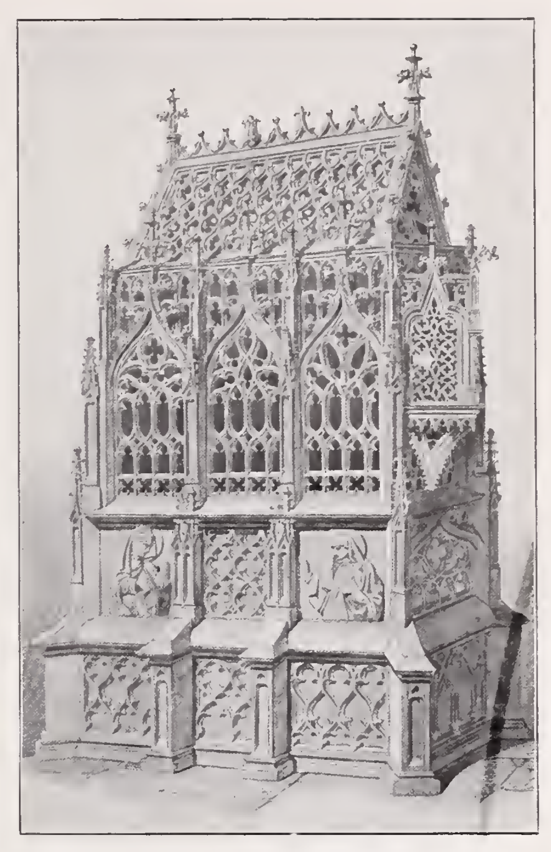
der Kirchen sich versucht, der bald einfache geometrische Muster, bald Rankenwerk, Tiere und figürliche Darstellungen bot, und namentlich in alten Zisterzienserkirchen in vornehmer Einfachheit üblich war. Vom 14. Jahrhundert herauf kann man grünglasierte Kacheln mit Reliefzier verfolgen, deren sich vervollkommnende Herstellung die Hafnerei der Ausführung solcher mehrfarbigen Prachtstücke gewachsen zeigt, wie sie der berühmte Ofen von 1501 auf Hohensalzburg bietet. Für die Gefäßtöpferei der gotischen Zeit bleibt besonders beachtenswert das Steinzeug von Dreihausen in Hessen, violettbraune, steinharte Gefäße aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 691).

Zur künstlerischen Durchbildung des Eisens boten zunächst Beschläge, Schlösser und Gitter die abwechslungsvollste Gelegenheit. Die dünn ausgeschmiedeten Blattendungen der Angelbänder wurden mit Durchbrechungen und später mit Ausbuckelungen belebt, die in Deutschland meist beilförmig



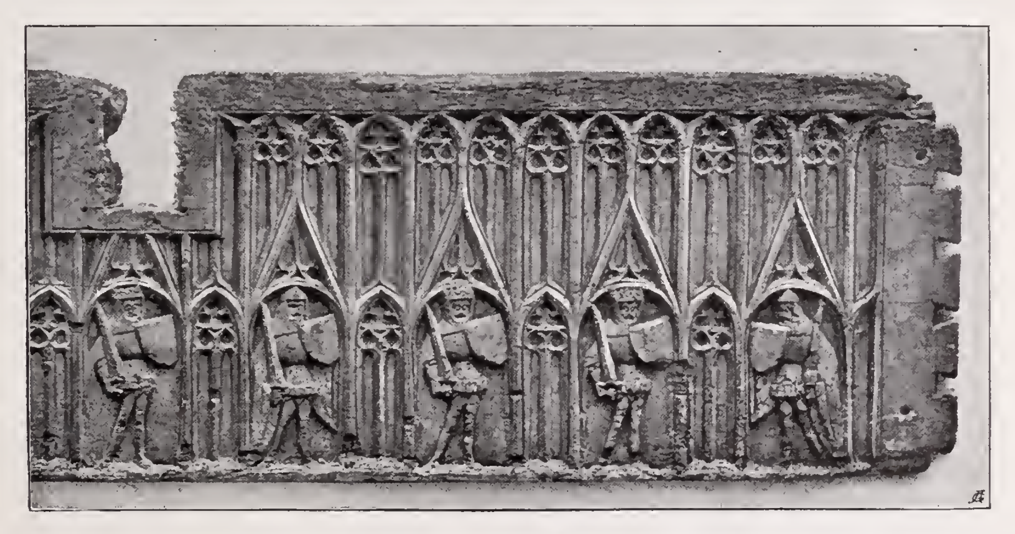
694. Kronleuchter im Dom zu Augsburg.

geschweiften Schloßplatten, die Klopfer und Griffe an durchbrochenen Anschlagsplatten geschmackvoll verziert. Die Gitter Frankreichs, Spaniens und Westdeutschlands bevorzugten senkrechte Reihung der vierkantigen, auch gewundenen Eisenstäbe mit sparsamer Querverbindung, jene Ostdeutschlands die Kreuzung der Stäbe, die auch bei Rautengittern der Sakramentshäuschen beliebt war. An dem um 1470 entstandenen schönen Abschlußgitter zu St. Ulrich in Augsburg (Abb. 692) begegnen jene bei den Italienern beliebten Vierpaßnetze, die Frankreich schon vor Italien gekannt und an England weitergegeben hatte. Eine Meisterleistung spätgotischer Schlosser- und Schmiedekunst ist die Sakristeitür zu Bruck a. d. Mur, von deren mit blauem und rotem Pergament unterlegten Rautenfeldern die abwechslungsreichen Zieraten sich wirkungsvollst abheben (Abb. 693). Die französischen Schlösser betonten weniger das Rankenwerk, sondern bedeckten die rechteckigen Schloßplatten und Angelbänder mit Maßwerk, Giebeln und Baldachinen und ließen sogar Heiligenfiguren in runder Plastik aus vollem Eisen herausmeißeln. Die romanischen Leuchterkronen lebten noch in manch spätgotischer Umwandlung weiter, ob nun das Türmchenmotiv wie im Magdeburger Dome beibehalten wurde oder die Lichtarme als kühn geschwungene Zweige strahlenförmig von einer Mittelfigur, beziehungsweise von einem bald mehr, bald weniger reich gegliederten Mittelgehäuse ausgriffen, das z. B. im Ostchore des Augsburger Domes (Abb. 694) am Beginn des 15. Jahrhunderts im Geiste der Turmarchitektur sich entwickelte. Neben der um 1470 von einem Meister Massys ausgeführten Brunnenlaube am Antwerpener Dom mit ihrem naturalistischen Zweig- und Astwerke ragt als besonderes Schaustück spätgotischer Kunstschlosserei die 1509 vollendete, ursprünglich einer anderen Bestimmung dienende schmiedeeiserne Kanzel in Feldkirch (Voralberg) hervor, deren Oberbau sich bis auf die umgebogene Spitze fast in einen Wettbewerb mit dem Krafftschen Sakramentshäuschen der Nürnberger Lorenzkirche einzulassen scheint und durch die Einstellung bemalter Holzfiguren der Mannalese anziehend belebt ist.



695. Holzreliquiar der Spitalkirche in Salzburg.

Ein großes Feld der Betätigung fand die Kunsttischlerei der Gotik bei der Herstellung von Ausstattungsstücken der Kirche und des Wohnraumes. Hölzerne Reliquiare, die in ihrer Anlage wie jenes der Spitalkirche in Salzburg (Abb. 695) ziemlich engen Anschluß an den Kirchenbau selbst suchen, sind selten. Die Form des romanischen Giebelschrankes behauptete sich mit Ansätzen des neuen Stiles auch bei den frühgotischen Sakristeischränken, wie in Brandenburg oder Noyon. Die Vorderseiten gotischer Truhen wurden mit Spitzbogenreihen und Maßwerkmotiven geziert und wohl auch durch Einstellung von Heiligen- und Rittergestalten in den Spitzbogennischen belebt (Abb. 696). In Westflandern entstanden wahrscheinlich die mit der bekannten Drachentöterszene geschmückten Georgstruhen, die in dem von Ypern aus auch mit Möbeln versehenen England viel Beifall fanden (Abb. 697). Für England sind die Schränke mit durchbrochenen Maßwerkfenstern in der Vorderwand charakteristisch. Namentlich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts vollzog sich ein Umschwung im Möbelbau, der von der Kastenmöbelform zu Rahmenwerk und Füllung überging, mit ersterem die Schauseite klar zu gliedern vermochte und in der anderen eine geschützte Unterbringungsmöglichkeit für die zum gegebenen Ziermittel der Kunsttischlerei vorrückende Schnitzerei fand. Neben den verschiedensten Formen der Spitzbogen und Maßwerkmotive verwertete letztere gern das aus Hohlkehlen mit bandartig aufgerollten Enden sich entwickelnde Faltwerk, begnügte sich in Frankreich, England und den Niederlanden mit sparsamer Anbringung



696. Französisches Truhenbrett um 1400. Wien, Sammlung Figdor.



697. Georgstruhe in Ypern. Um 1400.

des Pflanzenornamentes, das in Deutschland selbst auf die Hausmöbel herübergriff, und erübrigte höchstens an den Schauseiten norddeutscher Brettertruhen Raum für figürliche Darstellungen. Durch Hebung des nicht mehr durch einen Deckel, sondern vorn durch Türen



698. Rheinischer Stollenschrank des 15. Jahrhunderts. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

zu öffnenden Kastens wurde die Truhe nach Passieren der in England beliebten Übergangsform des Truhentisches zum Stollenschranke, der sich sogar erkerartig aufbaut (Abb. 698). Die flandrischen zweitürigen Schränke erhielten an allen freistehenden Wänden entsprechende Füllungen, bei den norddeutschen blieben die Seitenwände glatt. Bei den süddeutschen Möbeln, als deren Prachtstück der große viertürige Schrank gilt (Abb. 699), begünstigte die Verwendung des Weichholzes die Flach-



699. Schrank von J. Syrlin von 1465.

schnitzerei, deren Ornamente bei flacher Aussprengung des dann dunkel bemalten Grundes scharf umschnitten in lebhafterer Färbung sich abheben; aber auch bei Benützung des Eichenholzes am Rhein und in Westfalen oder des Nußholzes in Spanien verstand man den Flachschnitt wirkungsvoll zu handhaben. Die Form des Kastensitzes mit erhöhter Rücklehne und Baldachin war noch im 15. Jahrhundert bei den Lehnstühlen (Abb. 700) beliebt. Die Tische erfuhren namentlich im Süden mannigfaltigste Gestaltung; zwei geschweifte, durch ein Querholz verbundene Bretterstützen tragen einen rechteckigen Kasten und die darauf ruhende, nicht selten zusammenklappbare Tischplatte (Abb. 702). Zunächst wurden die erhöhten Kopfwände der Bettstellen mit Schnitzwerk verziert; später kam der hölzerne Betthimmel mit hochgeführten Kopf- und Fußwänden in Aufnahme.



700. Lehnstuhl mit Überbau. 15. Jahrhundert. Paris.

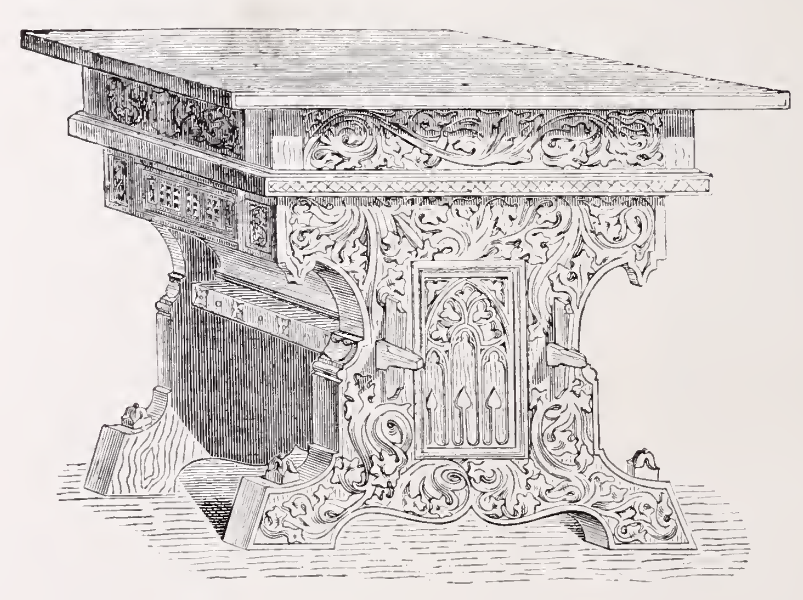
An Bucheinbänden und der Anfertigung von Bezügen der Koffer, Kästchen und Behältnisse für Altargeräte, Reliquiare und kostbare Hausratsgegenstände entwickelte sich die Technik der Lederarbeiten hauptsächlich durch Blindpressung mit Metallstempeln und durch Treiben des Leders (Abb. 701), dessen



701. Lederkasten aus Basel, 14. Jahrhundert. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

durch Kitthinterlegung gehobenes Relief auf geschnittenen und gepunzten Lederbänden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gar oft feinen Geschmack bekundet und manch Motiv den Holzschnitten und Kupferstichen der Zeit entlehnt.

Dieses glänzende Hervortreten des Kunsthandwerkes am Schlusse des nordischen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwicklung der nordischen Kunst denken. Wie am Anfang, so beherrscht nicht minder am Ende der Periode das Kunsthandwerk die gesamte künstlerische Tätigkeit. Ihm war es zunächst vorbehalten, die neuen (der italienischen Renaissance entlehnten) Formen auf nordischem Boden einbürgern zu helfen. Es hat diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst, konnte sich aber von der Weiterwendung gotischer Formen nicht vollständig lossagen und hat so dazu beigetragen, daß Anklänge an den gotischen Stil noch lange in der folgenden Kunstperiode nachhallen.



702. Gotischer Tisch im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Register.

Die Städtenamen sind **fett**, die Künstlernamen gesperrt gedruckt.
(Die eingeklammerten Ziffern verweisen auf die Seiten der Abbildungen.)







